النص السردي العربي بين الهوية والنظرية (القراءة السيميائية عند رشيد بن مالك وعبد المجيد نوسي)

د. بن سنوسي سعاد
المركز الجامعي بغليزان
bensenoucisouad@hotmail.fr

كيف يتشكل المعنى في النص؟ وما الدلالة الكلية المؤطِّرة له؟

هي عتبة نقدية في صيغة تساؤل ظلت لفترة غير قصيرة تشغل حيز القراءة السيميائية وهي تحاول الغوص في جزئيات النص الأدبي السردي لغرض استنطاق المعنى المتخفي فيه.

ومما هو جلي أن السعي إلى وضع آليات تضبط حدود هذه القراءة قد شكّل خطوة أساسية في بناء صرح مشروع علمي قائم على مساءلة المعنى، الذي رهن حقيقة الوصول إلى القصد الدلالي بخصيصة **الاختلاف والعلاقة والبنية**، وعليه، وبغض النظر عن المردودية الحقيقية لهذا الإنجاز الذي تحقق ضمن تصور نقدي جديد، وبعيدا عن درجة استيعابه في الوسط المعرفي وتقبُّله، فإنّه قد ساهم بشكل أو بآخر في **زعزعة كيان النص** بوصفه فضاء أيديولوجيا واجتماعيا وثقافيا ينِّم عن روح لا تحدُّها حدود النظرية ولا تقيد امتدادها وسيرورتها المساعي النقدية.

من هذا المنطلق، يبدو لنا أنّ الواقع الذي يترجمه الخطاب السيميائي المغاربي يفصح في داخله عن وجود نوع من التبعية لخطاب سابق هو بمثابة أصل يتجلى في صورة منهج أو نظرية، وكونه كذلك فإنّ انتظامه من الناحية النظرية نابع من « وجود مبادئ عامة تعلقه بخطاب آخر...وهو خطاب النقد الغربي الذي يستمد قوته منه، بالإحالة والانتساب، ويتكلم بصوت فيه فراغات وانقطاعات لا تملأ إلا بصدى ذاك الخطاب الآخر أو العودة إليه واستحضاره»[1].

ومنه، فإنّ هذا الخطاب كما هو واضح في مباحثه التنظيرية لا يملك وجوده المعرفي إلا بوجود الآخر الذي يتمظهر في شكل قوة فكرية مهيمنة تفرض سلطان فلسفتها بطرق يكون من الصعب تجاوزها، إذ بموجب هذه الهيمنة أصبحت تطبيقاته – أي الخطاب السيميائي المغاربي- خاضعة لنماذج

التصورات الغربية في تحليلاتها واستنتاجاتها، وقلّما نجدها ترتكن إلى اقتباسات وإحالات لتدعم من خلالها طرحها في معالجة نصوص عربية.

وكما هو جلي في الساحة النقدية العربية، فقد جاءت الدراسات المغاربية كرد فعل على ذلك النزوع التقليدي الذي كان يحتكم إلى المناهج الانعكاسية، وحاولت أن تؤسس إثر ذلك لمشروع بديل يرتكز في أساسه على المعطى النصي الذي يعبُر بها من الخارج نصي إلى الداخل نصي، وقد تأطّر سعيها بارتكانها إلى تلك الرؤى التي من شأنها إبراز شكل النص السردي في علاقاته وعملياته دون الالتفاف إلى خصوصياته الثقافية ذات البعد الأيديولوجي.

إنّ مثل هذه المساعي النقدية نجدها متجسدة في المرحلة الأولى من بداية التفكير في السيميائية السردية، والتي لم تحد عن مسلمات "**غريماس**" المحايثة.

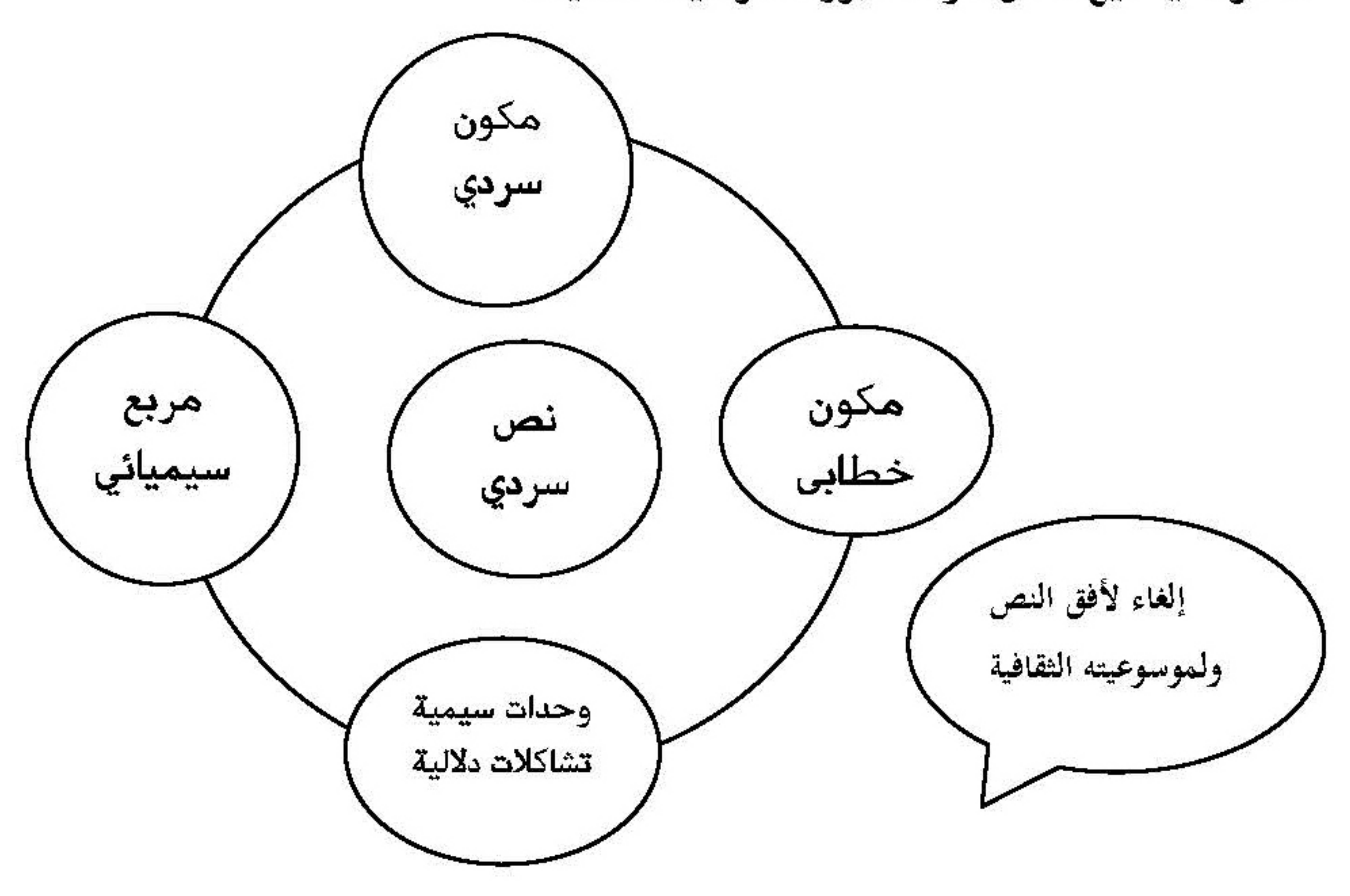
ومن ثم، فإنّ الإخلاص لآليات "غريماس" التحليلية من قبل بعض الأقلام المغاربية سيُبيح من منظورنا إمكانية إسقاط هذا الرأي على الأنموذج النصي العربي بغض النظر إلى مدى فاعلية هذا الإسقاط ودون مراعاة لدرجة مردودية هذا المبدأ القرائي.

ولئن كانت الأبعاد التطبيقية لهذه المدونات النقدية تبحث عمّا يؤيد صحة القواعد المفترضة من "**غريماس**" دون أن تلتفت إلى ما في النص من ظواهر مميزة خارج إطار هذه النمذجة، فإنّها بذلك ستُوقع النص السردي العربي في الوثوقية والتحجُّر، وستلُغي بالموازاة احتمالية تطور رؤاها النقدية كونها ستظل وفية للبروتوكول المنهجي.

وعليه، فلأن قدرة السيميائية الغريماسية على الإمساك بالمعنى الكلي للنص، وقوة تدقيقها المصطلحي، وجبروتها اللامتناهي في فرض آليات منهجية تكون بمثابة الوسيط النقدي الذي من شأنه تسطير برنامج تحليلي تُوكل له مهمة الكشف عن المعنى النهائي في النص، تؤدي لا محالة إلى **الإلغاء الكلي لأفق القارئ**.

ولأن هذا الموقف يعدّ في حقيقة تحجيما للنص ولقدرته على أن يغرف مُعينه الدلالي من موسوعته الثقافية، فإن كل لا وعي النص الذي يعشّش في جزئيات النص كل العناصر كل القرائن كل الأمارات توضع جانبا، لأنّها لا يمكن

أن تصنّف ضمن الوظائف الكبرى، وبالتالي يسقط النص وجزء كبير من ذاكرته يضيع. على نحو ما تبرزه الترسيمة الآتية:



إذا حوصر النص الأدبي بمسلمات النموذج وآلياته يغدو ماديا، مجردا من ألوان أنساقه الدلالية، ولا تبرز وقتئذ خصوصية القراءة ولا بيئتها.

وعلية، فإن صرامة الخطاطة المنهجية أحالت الحدود الوصفية للنص إلى قيد ثابت، ولاشك أنّ هذا التعامل الإجرائي لا يمكن أن يفضي إلى بنى أعمق مما تشير إليه العلائق الداخلية، ليتحول أمر إنتاجية القراءة وإثبات الهوية العربية للنص السردي مستبعدا.

ومنه، ولغرض عرض ما يترجم هذا المأزق الذي وقعت فيه القراءات المغاربية لولائها المطلق للطرح **الغريماسي ولإلغائها لخصوصية النص العربية** ، آثرنا استحضار بعض من هذه الدراسات التي تمثل هذا التوجّه، ومن بين هذه النماذج المنتخبة نذكر:

1-"**رشيد بن مالك**"في كتابه "مقدمة في السيميائية السردية".

2-"**عبد المجيد نوسي**"في كتابه "التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة)".

- رتابة الممارسة التطبيقية وإلغاء هوية النص السردي العربية:

1-رشيد بن مالك:

نّ سعي "**رشيد بن مالك**" وهو يضع اليوم أطر سيميائية تحتكم لنسقية "غريماس" القرائية، لا يكاد يخرج عن التعريف بصلاحية هذه الأخيرة لاستنطاق ما يمكن استنطاقه من المتون الحكائية، ليُبين إثر ذلك تلك القدرة التي تمنحها السيميائية البنوية لفهم كيفية التشكل الدلالي من حيث هو ترسيمة منتجة للنصوص في انغلاقها من دون الأخذ بعين الاعتبار علاقة هذا التشكل بما هو جمالي أو بما هو نسق اجتماعي و أيديولوجي.

إنّ هذا الخطاب الذي يمتثل فيه الباحث ترسيمة"**غريماس**" السيميائية، إنّما تجلى في شكل محاولة أو سعي جاد لاستيعاب شامل لأصول النظرية وقواعدها قصد استثمارها في مقاربة نصوص سردية عربية.

ولعلّنا لا نجانب الصواب إذا ما اعتبرنا أن معظم الآراء النقدية التي صدرت في وقت ليس ببعيد كانت تعد هذا العمل - بمعية أعمال أخرى- البديل الذي يُغني عن أي تصورات نقدية سبقته في التعامل مع النصوص السردية كونه يستجيب لمقتضيات العصر القرائية.

وفي اعتقادنا أنّ هذا الفعل إذا كان يمتلك شرعية احتوائه تصورات نظرية جديدة، فإنّه في الوقت نفسه لا يؤسس لهذه التصورات، ذلك أن طموحه لا يكاد يتجاوز مسألة الارتكان لمقولات تنظيرية ذات خلفيات إبستمولوجية غربية، وهو إذ ذاك فإنّه يكتسب سمة إعادة الآخر وإسقاطه على أدب له من الخصوصية ما تبعده عن الآخر (الغربي).

ومنه فقد تنتفي جنسية التنظيرات التي تزعم أنّها عربية مغاربية، ولا يصبح بالإمكان الإجابة عن أسئلة الأدب ذات الأبعاد الثقافية، وفي هذه الحالة لا يجوز لنا الحديث عن أي مشروع تأسيسي ما لم تتصدر مشكلة الأدب اهتماماته التنظيرية في النقد الغربي، إنّه « لا يمكن أن يكون هناك مشكل ما في الأدب إلاّ إذا كان هناك مشكل ناتج عن العنصرين المعرفي والأيديولوجي، في صلتهما بالعنصر الأول، وحل هذا المشكل ينبع من الاقتراحات المناسبة للعنصر الأيديولوجي اعتمادا على العنصر المعرفي، لأجل تغيير النظرة إلى الأدب أو تغيير هذا الأدب»[2]، وبهذا التصور الذي تُفرض فيه سلطة الأدب يكون إلزاما على الخطاب النقدي أن يقدم مرتبة الإبداع الأدبي ليستنتج بموجبها احتمالات قرائية تُجلّي ممكنات النص النسقية والسياقية.

وبذلك، فإنّ مسألة تقديم المنهج عن النص تعد إحدى أهم العوامل المنهجية التي تمثلها "**رشيد بن مالك**" في خطابه السيميائي، والتي جعلت من ممارساته التطبيقية تحيد عن الخلق والانفتاح و تقع في مأزق الرتابة والانغلاق.

يبدو أن "**رشيد بن مالك**"- ومن خلال تفحصنا لبعض أعماله- أنّه قد صاغ تنظيراته وفقا لمجمل المقولات الإجرائية التي تبناها "**غريماس**" حين راح يتتبع مسألة المعنى وإنتاجه، فضلا عن منطلقاته اللسانية والشكلانية، وهو في سعيه هذا حاول أن يبرهن على تلك الأهمية التي يكتسبها هذا المشروع، وهو بصدد تجاوزه للمعوقات التي كانت تعترض طريق البحث في حيثيات المعنى.

لاشك أنّ التوجه المحايث الذي طبع أعمال "**رشيد بن مالك**"، ساهم بقسمة كاملة في صهر نموذج "**غريماس**" بتفكيره القرائي، وهو بمحاولته هذه سعى إلى الامتثال لتلك اللغة العلمية الواصفة التي تناسب من منظوره طبيعة النصوص المدروسة، وتلائم أبعادها الدلالية، والتي لها أن تثبت فعالية النظرية وقدرتها الإجرائية على الاستنطاق والتحليل.

وقد تبدّى طموحه النقدي من خلال ترجمته لمجموعة من الأعمال التي شقّت طريقها نحو التموضع وسط تلك الكتابات التي كانت توسم بكتابات التجاوز والتجديد.

إنّ مجمل ما طُرح في هذه الأعمال كان متجليا في محاولة استعراض صلاحية النموذج السيميائي في مقاربة النص السردي، فبعدما طُرحت رواية "**نوار اللوز**" لـ"**واسيني الأعرج**" كأساس للقراءة والوصف في أطروحته الأكاديمية، برزت "**قصة العروس**" لـ"**غسان كنفاني**"، و"**قصة عائشة**" لـ "**أحمد رضا حوحو**"، ورواية "**ريح الجنوب**" لـ"**عبد الحميد بن هدوقة**"، وقصة "**الأرانب والفيلة**" من سلسلة "**كليلة ودمنة لابن المقفع**"، ورواية "**الصحن**" لـ"**سميحة خريس**"، لتشكل كلها نسقا حكائيا استقرأ بموجبه "**رشيد بن مالك**" الكيفية التي ارتسمت بها المسارات السردية المتجلية والمحايثة.

ضمن هذا السياق، وعلى أساس استجلاء مكامن الإغراق في المحايثة وحصر دلالات النص في حدود ما يمليه المنهج، سنحاول تتبع إحدى هذه الممارسات التطبيقية ممثلة في مدونتة "**مقدمة في السيميائية السردية**" علّنا بذلك نُصيب الهدف.

تشتمل المدونة النقدية على قسمين: تقصى الباحث في أولهما الأطر النظرية التي انبنت عليها سيميائية "غـريماس" السردية والمفاهيم الأساسية التي بلورت الإجراءات التحليلية، بينما عمد في ثانيهما إلى بسط القواعد النظرية التي يرتكز عليها النموذج في وصف النصوص من خلال معالجته لبعض المتون السردية.

من هذا المنطلق، واعتمادا على هاتين الخطوتين تمكن "**رشيـد بن مـالك**" من رسم مساره التحليلي الذي ينم عن رغبته الجامحة في التقعيد لمشروعه السيميائي، هذا المشروع الذي سيمكّنه من إثبات فعالية الإجراءات السيميائيـة -الغـريماسية تحديدا- في فحص القصة العربية.

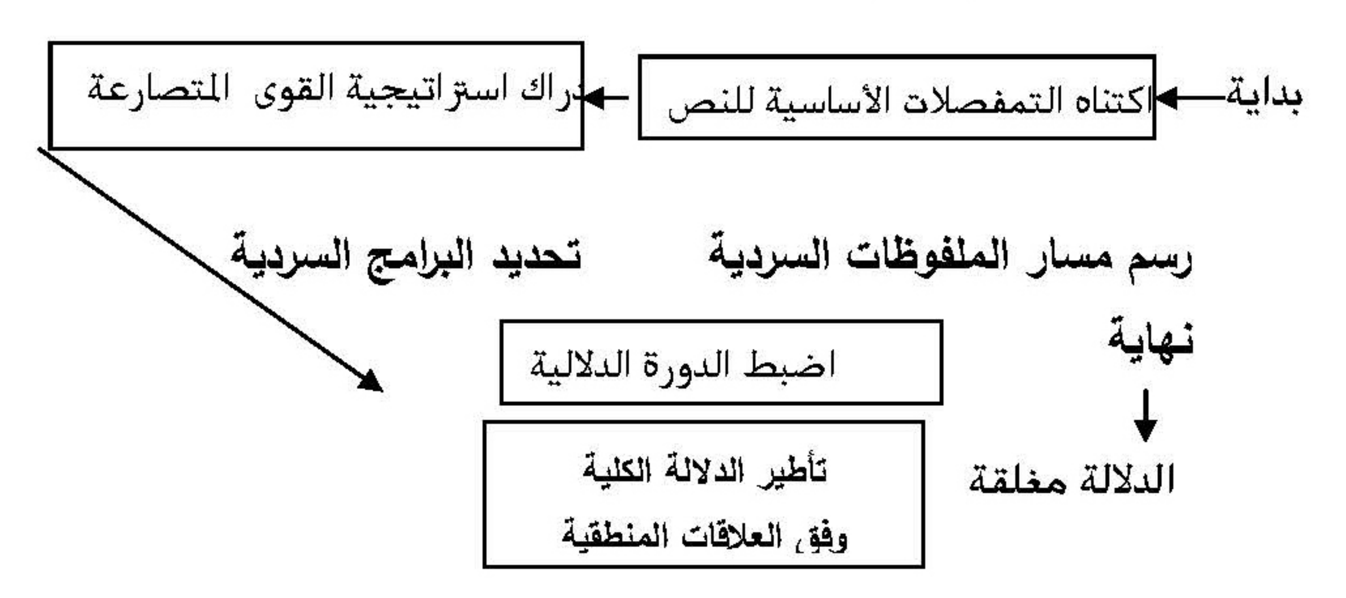
إنّ طموحا مثل هذا من شأنه -اعتقادا من الباحث- أن يُجلي إمكانية «وضع الآليات السيميائية كقاعدة علمية تبنى عليها محاورة النصوص ومساءلتها وفهمها فهما يرتكز على تحليل، يستمد مشروعيته العلمية من تحديد موضوع الدراسة وزاوية النظر، ومن فرضيات البحث والتحقق منها أثناء الدراسة»[3].

ولما كانت هذه الأُطر المنهجية تعتبر من أساسيات اقتحام فضاء النص السردي، فإنّ "**رشيـد بن مـالك**" حاول – في إطار إخضاعه النص للنظرية- تحديد نقاط تحليلية قارة تكون بمثابة الوسيط الذي يقرّبه من النص، والمعيار الذي يستجيب بموجبه النص لتمثلات المنهج، وقد صيغت هذه النقاط التي اعتمدها في مقاربة إحدى نصوص الروائي "**غسـان كنفانـي**" ممثلة في قصة "**قصـة "عائشـة"**" على النحو الآتي[4]:

1- اكتناه التمفصلات الأساسية للنص استنادا إلى الهيئة التلفظية المؤسسة للفاعل، والقنوات التي يمرر عبرها مضامينه.
2- إدراك استراتيجيات القوى المتصارعة وطموحاتها التي تجسدها البرامج السردية الرئيسية والملحقة.
3- فهم الرهانات السيميائية في القصة وضبط دورتها الدلالية .

ترتسم هذه النقاط في شكل ثلاثة اتجاهات رئيسية تحاول، وهي مجتمعة أن تنتهج مسار النموذج الغـريماسي من بداية تمظهره المتجلي إلى نهاية عمقه الإني.

إنّ هذا الامتثال يعكس بصورة واضحة مظاهر رضوخ قاعدة التحليل للمبدأ المحايث، كونه يسعى إلى تقصّ تحولات المسار السردي عبر التجليات الداخلية للنص، ولو دققنا النظر في صيغ العبارات التي انتهجها الباحث ليحدد بها خطوات ممارسته التطبيقية لبدا لنا هذا الرضوخ جليّا بيِّنا، على نحو ما يبينه التدرج الآتي:



يُنبئ اعتماد هذا التدرج التحليلي من قِبل الباحث بوجود نمط تقني يمكِّنه من القبض على التجليات الدلالية المطروحة في النص، وييسّر له تأطيرها ضمن علاقات منطقية، مما يعينه على تشكيل هندسة معينة للمعنى النهائي.

إنّ هذه الوضعية القرائية التي تحدِّد الرؤية المنهجية للباحث نراها تتعامل مع النص وكأنّه مخطّط هندسي يطرح في فضائه مجموعة من الأبعاد والنقاط المتموضعة في اتجاهات متخالفة، والمتمحورة حول بؤرة مركزية قد تكون هي موضوع القيمة، لتأتي ذات المحلل وتعمد إلى المخطط محاولة رصد تحركات أبعاده من خلال علاقاته الوصلية والفصلية التي تربطه بالبؤرة المركزية.

يمكننا أن نلاحظ ضمن هذا التصوّر التحليلي، أنّ "**رشيد بن مالك**" رغم ما أحدثه من فارق في مقاربة النص إلاّ أنّه ظلّ وفيًّا للمعطى الوصفي ومخلصا لأبعاده التحليلية التي لا تكاد تتجاوز حدود الداخل حكائي، وهو ما ساقه إلى تقييد الدلالة وربطها بالنسق المغلق.

إنّ هذه الفكرة التي ألحقناها بخطوات "**رشيد بن مالك**" التحليلية وبرمجناها على أساس لا يكاد يحيد عن النهج المحايث، تستوجب علينا قياس تفصيلات التخريجات القرائية لقصة "**العروس**" بوصفها شرحا، أو فهما، أو إعادة صياغة للبرامج السردية المؤطِّرة للقصة دون تجاوز للأبعاد الخارج حكائية، على نحو ما أملته علينا حدود التحليل وتجلياته في الممارسة التطبيقية.

إذن، تتمظهر ملامح الشرح في قراءة "**رشيد بن مالك**" لقصة "**العروس**" وفقا للتقسيم التجزيئي الذي حاول من خلاله رصد أفعال الممثلين وحالاتهم، والذي ألحقه بوصف لتحولاتهم داخل المسار السردي. ولغرض تبيان هذا النهج لنا أن نعرض لبعض الأمثلة التي ساقها الباحث في تحليله:

تحليل الرسالة الأولى	
المقطوعة السردية (القاص)	**وصف للحالات و التحولات (المحلل)**
"ابحث معي حيث أنت عن رجل طويل جدا، صلب جدا، لا أعرف اسمه، ولكنه يلبس بدلة عتيقة ويلوح لأول وهلة كأنه مجنون"	يحتل الراوي في هذا الملفوظ مكانة مركزية تتميز بوضعه كمرسل يحفز بصيغة الأمر رياض ويؤسس فاعلا في مشروع سردي يستدرجه من خلاله إلى قبول العقد ووجوب التحري عن الرجل، غير أن البحث عن رجل نكرة يطرح إشكالا في غاية التعقيد، كيف يمكن أن يلتمس الفاعل موضوعا نكرة؟
"ماذا يمكن أن نفهم من هذا كله؟ لا شيء طبعا. فالمرء يصادف في اليوم الواحد إذا ما سار في الطريق، مائة رجل يحملون هذه الصفات، فأي واحد منهم تراني أقصد؟"	يبدو المرسل في حيرة، فهو يدرك تمام الإدراك أن رسالته غير مفهومة ويستحيل فك رموزها بهذا الشكل، وأنه يدور في حلقة مفرغة وفي وضع مضطرب لا يملك فيه /القدرة/ على التمييز والمعرفة (لا يعرف اسمه)

	تقتصر معرفته على مستوى الظاهر، العلامات الدالة على مظهره الخارجي (طويل جدا، صلب جدا...يلوح لأول وهلة كأنه مجنون) هذه العلامات غير كافية لتمييزه عن بقية الرجال، ويعترف الراوي بأن طلبه غير معقول ولا يصدر إلا عن مختل عقليا:
"لقد اكتشفت أنه محض جنون أن أكتب و أقول لك"	بدخوله في وصلة بالجنون، يدرك الراوي أنه ينسق علة وجود الفاعل رياض ومشروع تحريه، ومشروعية وضعه كمرسل.
...	...
تحليل الرسالة الثانية	
تبدأ الرسالة الثانية بانتقال الراوي من الحديث عن العلامات المميزة للرجل إلى مستوى رواية قصته الكاملة، وهو انتقال يعكس رغبته الحادة في إقناع رياض بحقيقة ما جرى.	
"معك حق ولكنني أكتب لك هذه الرسالة الثانية في يوم واحد لتعرف القصة بكاملها، ذلك أنني رأيت أنه صار من حقك، وقد طلبت منك مشاركتي في البحث عنه، أن تعرف ما أعرفه"	نسجل في هذا الملفوظ تدرجا في السرد يعبر عن النقلة التي يحدثها الراوي من صعيد العلامات الخاصة بالرجل إلى صعيد قصته. تتقدم النقلة كبديل لتجاوز المعيقات (المرئية) التي تحول بينه وبين معرفة العلامات اللازمة لمعرفته. فهو يخرج القارئ من منطق العلامات المؤسسة لكيان الرجل بوصفه ماهية (من هو؟) إلى منطق القصة بوصفها فعلا (ماذا فعل؟)...
يتضح عند هذه النقطة من الدراسة أن وجوب تبليغ القصة يتسم بطابع إلزامي يدخل في علاقة تضايق الحق بالمعرفة إذ بامتلاكها تتحقق شروط العقد الانتمائي (تبليغ المعرفة مقابل تقديم خدمة) ويتأسس رياض فاعلا في برنامج التحري عن الرجل، ويصير البحث منه واجبا، على هذه القناعة التي	

نفترض أنا ستكون متبادلة بين المرسل ورياض، يتأهب الراوي لذكر ما جرى:	
" لست أذكر بالضبط متى رأيته لأول مرة، لكنني أذكر تماما كيف رأيته: مثل إنسان ضيع شيئا" "...وضع كفه الكبيرة على كتفي وسأل: هل رأيتها؟ رأيت ماذا؟ العروس ! ...	تبدأ الرسالة الثانية بعودة الراوي إلى الماضي، وهي عودة، إن كانت غير مؤسسة على نقطة استدلال زمنية محددة، فإنها متموضعة في فترة تاريخية سابقة لزمن تلفظ الراوي ومؤطرة لأول اتصال حدث، على صعيد الرؤية، بينه وبين رجل يجسد وضعه ملفوظ حالة فصلي (*disjonctif*)، يتقدم الرجل إذن كفاعل حالة في فصلة (*disjonction*) إن موضوع قيمة متماه في شيء بدأ ينحسر و يتشكل تدريجيا في برنامج سردي يرمي من خلاله الرجل إلى الدخول في وصلة (*conjonction*) بالعروس.

وإلى نهاية القصة يستمر التحليل على هذه الشاكلة: وصف لحالة ووصف لتحوّل، تحديد علاقة الفاعل بموضوع القيمة (متصل أم منفصل)، وجود تحريك، غياب القدرة، تحقيق الإنجاز، شرح للمسار السردي: يتضح عند **هذه النقطة – في هذا الملفوظ ينصب الراوي – يحتل الشاب موقع فاعل حالة...-غير أن هذا الفاعل ملزم...- يؤكد الراوي في بداية هذا المقطع...-** يؤسس في هذه المقطوعة السردية ضمير الغائب هو (الرجل) **فاعلا في برنامج ملحق...- فحصنا البرنامج السردي للضابط في علاقته بالعجوز، بقي لنا أن نديم النظر في علاقة الضابط بالرجل ونعالج التطورات التي متنها...**

إنّ هذا البسط التحليلي يعد فحصا ومعاينة، وهو تأليف قصصي بلُغة المحلِّل وببرنامج القاص، هو ببساطة نص ونموذج **وتحليل**، بل هو وصف مجرد يُلغي الخارج حكائي، يلغي الأنساق الثقافية والأيديولوجية والاجتماعية، وينتصر للبرامج السردية والعلاقات المنطقية والتشاكلات الدلالية.

ضمن هذا الإطار المنهجي، يُموضع "رشيد **بن مالك**" مرة أخرى قصة "**عائشة**" لـ"**أحمد رضا حوحو**" ليصرِّح من خلال دراسته لها: أنّه يسعى إلى فحص "**عائشة**" باستجلاء العناصر السردية حسب ظهورها في النص وتحديد الحالات والتحويلات التي تحكم بنية الخطاب السردي[5]، ولذلك فقد تكون الاعتبارات النظرية التي صاغها تفسيرا منه للنموذج المتبع، هي التي شكّلت نقطة ارتكاز استند إليها في التعامل مع قصة "**عائشة**".

لقد عمد "**رشيد بن مالك**" في سياق هذا التحليل إلى التأكيد على فحص طبيعة التحويلات المبرمجة في بنية القصة، فخلُص إلى وجود تحويلين أساسيين، أحدهما وصلي يخضع فيه الفاعل للانتقال من حالة فصلة بالموضوع إلى حالة وصلة عنه: ف n م ← فu م، والآخر فصلي، يتحول فيه الفاعل من حالة وصلة إلى حالة فصلة: ف u م← ف n م، هذا ولئن كانت هذه التحويلات تعكس مسار العمليات السردية من منطلق علاقات العوامل بعضها ببعض، فإنّ تمظهرها لن يتم القبض عليه إلاّ بتتبع الهيكل الخطابي الممثل لها، والذي سيفضي بالباحث – كما يتصور- بتحديد الدورة الدلالية المؤطرة للقصة[6].

وامتثالا لهذا الضرب، تتمظهر مقاربات "**رشيد بن مالك**" مع باقي المتون السردية، وكأنّنا في هذا المقام نستحضر تصور "**بروب**" الذي قاده إلى استنتاج مجموعة من الثوابت و المتغيرات، فما نجده ثابتا في تحليل"رشيد **بن مالك**" هو النموذج وطريقة التحليل، فضلا عن عملية الإسقاط والإخضاع (التقطيع السردي – تتبع الحالات والتحويلات – ضبط الدورة الدلالية)، أمّا ما هو متغير فنجده متمثلا في الأحداث السردية التي تلتقي عند نقطة العلاقات المنطقية برغم اختلافها.

ومن ثم وبهذا السعي، فإنّ درجة فهم النصوص عند الباحث تبقى - في اعتقادنا- مرهونة بمدى قراءتها من الداخل، والحفر في بنياتها العميقة لرصد تجلياتها الدلالية التي تبقى أسيرة تلك الفرضيات التي تحتّمها علاقات المربع السيميائي.

إنّ الذي لا يمارَى فيه، أنّ دراسات "**رشيد بن مالك**" حاولت أن تستكشف طرق تشكلات المعنى استثمارا للعوالم الداخلية للأثر السردي، ولكنها في الوقت نفسه ألغت فعالية القارئ الإنتاجية، التي لا تقف عند حدود اكتشاف المعنى بل تتعداها إلى المشاركة في تطوير هذا المعنى، كما أنّها برمجت

النص وحدّت من سيرورة دلالاته اللامتناهية، ومن تمظهر أبعاده السياقية المرتبطة بالأنساق الثقافية، وبهذا النهج نحسب أنّ تصوره للمعنى يكمن في كونه قابعا في النص وقابلا للإدراك والتأطير، وهي إذ ذاك فإنّها تراوضه (أي المعنى) وتعمد إلى إظهار قدرة النموذج **الغريماسي** على اكتناه عمقه وتيسير تحديد تحركاته.

ويحق لنا في هذا المجال أن نرجع طبيعة قراءة الباحث النمطية إلى الخضوع التام لمفاهيم "**غريماس**" وجهازه الإجرائي، فإن كان قد أقرّ في لغته الواصفة بضرورة « عزل كل ما له علاقة بالأنتولوجي والميتافيزيقي والنفسي...الخ قصد تأسيس سيميائيات صلبة ذات صرامة علمية وتناسق منطقي»[7]، فإنّ هذا الأمر لن يكون غريبا على مبادئ "**رشيد بن مالك**" النقدية التي تمتثل للنموذج والإجراء.

2- عبد المجيد نوسي:

تمثل الباحث "**عبد المجيد نوسي**" المنحى الذي ارتسمه "**رشيد بن مالك**" في مدونته النقدية، حيث تعقب هو الآخر خطوات "**غريماس**" المنهجية، إذ عمد من خلال دراسة له أنجزها حول رواية "**اللجنة**" لـ "**صنع الله إبراهيم**" من منطلق القراءة السيميائية[8] إلى انتهاج كل الشروط والمستلزمات الإجرائية التي تفرضها النظرية **الغريماسية** لغرض استوفاء حق تمثلها النظري، ولعلّ هذا ما جاء على لسانه في بداية تقديمه لمدونته، حيث يقول: « إنّ المرجعية النظرية التي سنستند إليها في تحليل رواية **اللجنة** فهي السيميوطيقا السردية ممثلة في أعمال المدرسة الفرنسية وخصوصا أعمال "**غريماس**"، ونهدف على هذا المستوى إلى تبني المنهج السيميوطيقي برمته، وهذا يدل على أنّ العمل لن يتوقف عند الاستثمار الانتقائي لمستوى من مستوياتها مثل المستوى العميق أو المستوى العاملي أو لمفهوم من مفاهيمها الإجرائية مثل المربع السيميائي أو التشاكل، ولكنّه سيستثمر معطيات النظرية في تعالق كل مستوياتها »[9].

إنّ هذا السعي الذي تمثل فيه الباحث معالم نظرية "**غريماس**" السيميائية سواء أكان هذا على مستوى التمثل التأصيلي ذو منطلقات إبستيمولوجية ومنهجية أم على مستوى الأدوات الإجرائية، جعل الباحث ينساق وراء تلك التراتبية الآلية التي تخضع النص للمعاينة والفحص، انطلاقا

من مستوى التركيب السردي مرورا بمستوى التركيب الخطابي، وانتهاء بالمستوى المورفولوجي العميق، كل هذا أسعفه على طرح الأبعاد الإجرائية في تطبيق أدوات السيميائية السردية ومفاهيمها على النص الروائي، إذ يقول: « إنّ استناد التحليل إلى المنهج السيميوطيقي برمته، قادنا إلى محاولة القيام بتحليل شامل من الناحية المنهجية، حيث حلّلنا خطاب الرواية في ضوء النموذج العام لسيميوطيقا السرد واقتراحاتها بخصوص التحليل [...] وإنّ استثمار مفاهيم المسار التوليدي برمته لا يخلو من أهمية بالنسبة للسيميوطيقا السردية كونه يقتضي تحديد متن موحد مثل رواية "اللجنة". إنّ المتن المحدد يسمح بإنجاز التحليل الشامل والتفصيلي الذي يرصد كل مكونات الخطاب حيث ينظر للخطاب في أفقيته محللا العلاقة بين المقاطع والمسارات التصويرية والأقوال»[10].

استنادا إلى هذا التصور، جنح الباحث إلى ضبط مسار ممارسته التطبيقية، محاولا من خلالها إبراز مدى نجاعة النظرية **الغريماسية** في استقصاء معطيات النص الدلالية، وكونه أثبت ذلك في تحليله الذي أخلص فيه للتوصيف التقني، فإنّ ذلك دليل واضح على التزامه بالمقتضيات التي يتطلبها التماسك المنهجي للسيميائية السردية، وإسقاطها على النص الأدبي، ممّا يؤكد مرة أخرى مكمن السقوط في الحرفية والميكانيكية التحليلية.

ومن الواضح أنّ مثل هذه المساعي التي تؤمن بفكرة القبض على جوهر الدلالة بتمظهرها الكلي، من شأنها - في اعتقادنا- أن تؤدي إلى تغييب التعدّد في قراءة النص نفسه، ممّا يعكس إمكانية السقوط في الحتميات والمسلّمات التي تفرضهما قوانين الرياضيات.

إنّ الإقرار بمأزق هذا النزوع القرائي لا يصدر عن متصور ينتصر للرفض المسبق لكل مجهود يأتي في صورة امتثال للآخر، ولكن نحسبه نابعا من التساؤل عن مشروعية غلوّ هذه الممارسات التطبيقية في التحليل المحايث والنظرة المغلقة، وهو واقع لا نعدمه في **ثقافة التبعية**.

ولكي يغدو هذا التقدير شعارا رسميا – ولاسيما عندما تكون القراءة انتقادية– فإنّه يكفي أن نبرهن على أنّ أسئلة النص الأدبي بما فيه السردي لا تقبل بالجواب النافذ، ولا تسمح بأن تكون طرفا أو قطعة من متحف الآثار الماضية، إنّها ببساطة ترفض الميكانيكية الإجرائية والوصفية الحرفية وتنادي بالدينامية والحركية والاحتمالية.

الهوامش:

- محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1999،ص 295.

[2] - المرجع نفسه، ص 300.

[3]- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ، دار القصبة للنشر، الجزائر، طبعة 2000، ص 49.

[4] - المرجع نفسه، ص51.

[5] - ينظر: رشيد بن مالك، المرجع نفسه، ص.ص 72-93.

[6] - ينظر: رشيد بن مالك، المرجع نفسه ، ص73.

[7] - *A. Hénault, narratologie sémiotique générale, les enjeux de la sémiotique, 2 éd, PUF, Paris, 1983, P205.*

[8] - عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي – البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة -، شركة النشر والتوزيع – المدارس – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2002.

[9] - عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي ، ص 5.

[1]0 - المرجع نفسه، ص 8.

تطور المجاز وأثره في بيان الإبداع الشعري
ـ مجازات المتنبي أنموذجا ـ

أ. عبد القادر بختي
المركز الجامعي لتامنغست

تعد اللغة العربية منبعا يغذي الفكر، وينمي الشعور، بفضل ما تتيحه من إمكانات تعبيرية، وظواهر أسلوبية مختلفة منها العدول الذي قد ينشأ عن خروج اللفظ عن معناه الأصلي إلى معناه الفرعي لعلاقة تربط بينهما مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي ، وهو ما يعرف في علم البيان بالتعبير المجازي، الذي ظهرت بوادره في بيئات مختلفة في ثوب غير محدد، ولون غير مميز كالجنين في مرحلة أولى مجملة غير مفصلة، لا تصح تسميته ما لم يظهر في واقع الدنيا، فعرف بمعناه دون لفظه عند الرواد، وسموه الاتساع في الكلام، والاختصار، والعام المراد به الخاص، وغير ذلك، وحتى وإن تكلم بعضهم بالمجاز فهو لا يعني به معناه الدقيق، فلذلك: " يتمحض التوسع للدلالة على كل مظاهر الخروج والعدول في نطاق الجملة عن ... الأصل، ويصبح في النظرية اللغوية مؤشر الصراع بين إرادة القانون، وحاجات الفرد إلى حرية التعبير " <1> ، ومن أولئك الرواد سيبويه <2>، وأبو عبيدة <3> .

ولقد عرف المجاز مقابلا للحقيقة عند علم هذه الأمة، وأديبها الأكبر، وحامل لواء بلاغتها الاصطلاحية الجاحظ، فكانت دراسته " للمجاز صورة صادقة لبحوث المعتزلة " <4>، و" استعماله لكلمتي الحقيقة والمجاز في الحيوان يدخل في استعمال البلاغيين المتأخرين، فقد استعملهما بمعناهما الدقيق " <5> .

وجهود المعتزلة واضحة الأثر في تجلية مفهوم المجاز، وتحديد قسماته، وهذا استثناء للمعنى العام الذي شاع، لأن: " الدلالة العامة للمجاز لم تكن هي الدلالة السائدة، لأن دلالة المصطلح أخذت في التحديد والتبلور منذ القرن الثالث في بيئة المعتزلة بوجه خاص، ... ولقد ساهم توسعهم في استغلال التفسير المجازي في بلورة مفهوم " المجاز " نفسه، وتحديد دلالته تحديدا لم يكن موجودا عند غيرهم " <6> .

وقد أفاد ابن قتيبة من الجاحظ ـ خصوصا ـ في نوع المجاز المسمى " الاستعارة "، وجاء تعريفه إياها لغويا وصفيا، يصف ما حدث للتكوين الاستعاري، المبني على المعنى الأصلي والتجوز عنه، أي الحقيقة والمجاز، والرباط الجامع بينهما، أما الأثر الفني ـ الذي يحدثه تغيير السياق ـ الناتج عن انتقال من معناها الحقيقي إلى المعنى المجازي، فقد صرفه عنه مواجهته للذين قضوا على القرآن بالتناقض <7> .

وسار في فلك مفهوم المجاز على سبيل التوسع والاختصار ابن المعتز <8>، وقدامة بن جعفر <9>، وغيرهما كثير .

وإن ما يعتري الكائنات من تغير في أطوارها المختلفة، قد يعتري الألفاظ أيضا كذلك، فقد تتغير شكلا ومبنى، أو تتغير معنى، كأن تنتقل الكلمة من معنى إلى آخر، أو تضيف إلى معناها معنى آخر جديدا دون تترك الأول، فتتعدد بذلك المعاني التي تدل عليها، وتستعمل في أي واحد منها على حسب الأحوال والمقامات، وينضوي تحت الجهة الثانية الدلالات المجازية، وسنعرض فيما يلي لمفهوم هذه الدلالة في اللغة والاصطلاح .

أولا: في اللغة:

بالرجوع إلى المعاجم والكتب اللغوية والبلاغية يتبين الناظر فيها أن المعنى الاصطلاحي للمجاز يتضمن معناه اللغوي، ولا يكاد يلحظ كبير اختلاف سوى أن اللغوي مجاز في الأماكن، والاصطلاحي مجاز في الألفاظ والمعاني، لكن معنى الانتقال ثابت في كل منهما .

وقد تنبه ابن فارس إلى ذلك الارتباط بين المعنيين لكلمة المجاز حين ذكر أن المجاز اصطلاحا: مأخوذ من جاز يجوز إذا استن ماضيا، نقول: جاز بنا فلان، هذا هو الأصل، ثم نقول: يجوز أن تفعل كذا، أي ينفذ ولا يرد ولا يمنع، فهذا تأويل قولنا مجاز، أي أن الكلام الحقيقي يمضي لسننه لا يعترض عليه، وقد يكون غيره يجوز جوازه لقربه منه إلا أن فيه من استعارة وغيرها مما ليس في الأول <10>، فالمجاز في اللغة من: " جزت المكان وأجزته ... وعبرنا مجازة النهر وهي الجسر ... وأصله من أجازه ماء يجوز به الطريق أي: سقاه، واسم ذلك الماء الجواز ... وخذوا أجوزتكم، وهو صك المسافر لئلا يتعرض له " <2>، فترك أسلوب الحقيقة واستعمال أسلوب المجاز أمر واقع جائز لا يرد ولا يمنع كون المجاز طريقا من " طرق القول ومآخذه " <11> .

وقد ربط عبد القاهر اشتقاق المجاز بعدول اللفظ عن موضعه الأصلي قائلا: " المجاز مفعل من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز، على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا " <12>، وبهذا يعد عبد القاهر ومن جاراه كالرازي والسيد أحمد الهاشمي <13> من أدق من بحث في الكشف عن العلاقة بين اللغة والاصطلاح في اشتقاق لفظ المجاز .

أما ابن الأثير فقد ربط تعريف المجاز في اللغة بالانتقال المكاني، وهذه هي حقيقة المجاز، ثم استعمل في المعاني، أي في نقل الألفاظ من محل إلى محل استنادا إلى العلاقة التي تصل المعنى الأول بالمعنى الثاني، وتمنحه حق المشروعية في التعبير " كقولنا زيد أسد، فإن زيدا إنسان، والأسد هو هذا الحيوان المعروف، وقد جزنا من الإنسانية إلى الأسدية: أي عبرنا من هذه إلى هذه لوصلة بينهما، وتلك الوصلة هي صفة الشجاعة " <14> ف " الجواز في الأماكن حقيقة، ويستعمل في المعاني، ومنه الجواز العقلي " <15> .

ومما سبق نخلص إلى أن المجاز مصدر ميمي على زنة مفعل بمعنى الجوز والتعدية، ثم نقل إلى اللفظ، أو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له باعتبار أنها جائزة مكانها الأصلي، فيكون المصدر بمعنى اسم الفاعل، أو بمعنى اسم المفعول باعتبار أنها يجوز بها مكانها الأصلي .

ثم إن تعاريف المجاز التي توظف " الكلمة المستعملة " تشير ـ بذلك ـ إلى عدم جواز الاشتقاق منه، لأنه اسم للفظ، والاشتقاق لا يكون إلا من المعاني والأحداث، وهذا منتف عند من يسوق في تعريفه " استعمال الكلمة " لأن " استعمال الكلمة " تعريف بالمعنى المصدري، والمصدر أصل كل المشتقات، و"الكلمة المستعملة " تعريف بالمعنى الاسمي <16> .

ثانيا: في الاصطلاح:

لقد أكد عبد القاهر الجرجاني مجانسة المعنى المجازي للمعنى الحقيقي بقوله: " ... المجاز كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضع لملاحظة بين الأول والثاني " <17> .

وحد السكاكي المجاز بقوله: " وأما المجاز فهو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق، استعمالا في الغير، بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع " <18>، وعرفه الخطيب بأنه " الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له في اصطلاح به التخاطب على وجه

يصح، مع قرينة عدم إرادته " <19>، " فلا بد من العلاقة ليخرج الغلط " <20> .

ويقوم المجاز عند عبد القاهر الجرجاني على مراعاة عنصرين:
أحدهما: نقل الكلمة من معناها الموضوع والثابت إلى معنى لم توضع له ابتداء.
والثاني: وجود ملاحظة ومناسبة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المنقول إليه.

ويقصد بالملاحظة وجه الشبه القائم بين المشبه والمشبه به، وهذا ما عرف عند البلاغيين ـ بعده ـ بالجامع بين المستعار والمستعار له، وهذه الملاحظة تقوى وتضعف، يقول عبد القاهر الجرجاني: " ومعنى الملاحظة هو: أنها تستند في الجملة إلى غير هذا الذي تريده بها الآن، إلا أن هذا الاستناد يقوى ويضعف " <21>، وهذه الملاحظة تضعف في المجاز المرسل <22>، وتقوى في الاستعارة <23>، فإذا خلا النقل من الملاحظة سقط المجاز .

كما لم يرتض عبد القاهر الاستعارات التي جمعها ابن دريد في كتابه تحت باب أسماه " باب الاستعارات "، من تلك الاستعارات " الوغى للحرب "، وفي الأصل اختلاط الأصوات، والغيث والسماء للمطر، وغير ذلك كثير مثل الظعينة للبعير والهودج، وهي في الأصل للمرأة في الهودج، ولما انتهى من عد ما تيسر له من الصور التي أوردها ابن دريد قال: " فالوجه في هذا الذي رأوه من إطلاق الاستعارة على ما هو تشبيه كما هو شرط أهل العلم بالشعر وعلى ما ليس من التشبيه في شيء، ولكنه نقل اللفظ عن الشيء إلى الشيء بسبب اختصاص وضرب من الملابسة بينهما، وخلط أحدهما بالآخر أنهم كانوا نظروا إلى ما يتعارفه الناس في معنى العارية، وأنها شيء حول عن مالكه، ونقل عن مقره الذي هو أصل في استحقاقه إلى ما ليس بأصل، ولم يراعوا عرف القوم .

وليس هذا بالمذهب المرضي، بل الصواب أن تقصر الاستعارة على ما نقله نقل التشبيه للمبالغة، لأن هذا نقل يطرد على حد واحد، وله فوائد عظيمة، ونتائج شريفة، فالتطفل به على غيره في الذكر وتركه مغمورا فيما بين أشياء ليس لها في نقلها مثل نظامه ولا أمثال فوائده ضعف من الرأي وتقصير في النظر " <24>.

فالنقل وحده غير كاف في تحقيق المجاز الاستعاري، بل لا بد أن يشفع بالملاحظة، وقصد المبالغة في التشبيه، والاستعارة تتواتر وتطرد على علاقة واحدة وهي التشبيه، لذلك عظمت منفعتها، وكثر ماؤها .

وعبد القاهر يشير إلى أن النقل في الاستعارة إنما يقع على المعنى دون اللفظ " لا يستعار اللفظ مجردا عن المعنى، ولكن يستعار المعنى " <25> لأن النقل إنما هو خروج عن معناه الأصلي فلا يكون مقصودا، ولكن المسألة هي " أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء " <26>، وهذا حل وسط بين القائلين بالمتواضع والمستعمل .

أما السكاكي فيخالف عبد القاهر، فيرى أن المنقول في الاستعارة هو اللفظ بمعناه وليس المعنى وحده، وفي هذا يقول: " وقولي بالتحقيق: احتراز أن لا تخرج الاستعارة التي هي من باب المجاز نظرا إلى دعوى استعمالها فيما هي موضوعة له " <27>، وهو رأي الخطيب ـ أيضا ـ حيث يرى أن النقل في الاستعارة واقع على اللفظ بمعناه بدليل استفتاحه تعريف المجاز اللغوي في المفرد بعبارة: " الكلمة المستعملة " دون " استعمال الكلمة " .

والاستعارة في اللغة من " استعار الشيء منه طلب أن يعطيه إياه " <28> " وأن العرب تقول أرى الدهر يستعيرني شبابي أي يأخذه مني " <29> أو " ... أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية " <30>.

ومن ثم فالاستعارة في اللغة هي رفع الشيء وتحويله من موضع إلى آخر، أو نقله من يد المعير إلى يد المستعير للانتفاع به .

وهذا يتأتى في جانب الألفاظ ـ أيضا ـ فيستعار اللفظ، وينقل عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي لعلاقة بينهما، كالصداقة النابتة بين المعير والمستعير.

والاستعارة بهذا المعنى قريبة من المعنى الاصطلاحي وهو " نقل الاسم عن أصله إلى غيره للتشبيه بينهما على حد المبالغة " <31> .

والمجاز والتشبيه والاستعارة عند الرواد، والعلماء الأوائل مصطلحات تطلق بالنظر إلى مفهوم النقل العام، لذلك اضطرب استعمالها في ميدان النقد إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني فثبت أركان تلك العرائس بالنظر إلى قوة الملاحظة أو ضعفها .

ويبدو المفهوم اللغوي للمجاز واضحا عند نقاد مجازات المتني، وهذا المفهوم تلقفه ذهن أبي عمرو بن العلاء وهو يعلق على بيت ذي الرمة :

أقامت به حتى ذوى العود والتوى *** وساق الثريا في ملاءته الفجر <32> .

يقول: ولا أعلم كلاما أحسن من قوله: وساق الثريا في ملاءته الفجر، ولا ملاءة له، وإنما هي استعارة " <33> .

ثم توالت جهود العلماء في هذا الشأن إلى أن جاء الرماني محاولا ضبط مفهوم الاستعارة بقوله: الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة ،و الفرق بين الاستعارة والتشبيه: أن ما كان بأداة التشبيه في الكلام فهو على أصله، لم يغير عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة، لأن مخرج الاستعارة مخرج ما العبارة ليست له في أصل اللغة، وكل استعارة فلا بد فيها من أشياء: مستعار ومستعار له، ومستعار منه، فاللفظ المستعار قد نقل عن أصل إلى فرع للبيان، وكل استعارة بليغة فهي جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما، يكسب بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه، إلا أنه بنقل الكلمة، والتشبيه بأداته الدالة عليه في اللغة، وكل استعارة حسنة فهي توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة، وذلك أنه لو كانت تقوم مقامها الحقيقة، كانت أولى به، ولم تجز الاستعارة، وكل استعارة فلا بد لها من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة، كقول امرئ القيس" قيد الأوابد " والحقيقة فيه " مانع الأوابد "، و" قيد الأوابد " أبلغ وأحسن، ... " <34>.

فالرماني يربط بين الوضع اللغوي، والأصل المعجمي (اللغوي)، ويصف الاستعارة بأنها انتقال من الأصل إلى الفرع، وذكر أحد أركان الاستعارة، وهو " النقل "، ولم يذكر ركنين مهمين غير النقل، وهما العلاقة والقرينة، وأشار إلى الغرض من نقل الكلمة من أصلها اللغوي إلى معناها المجازي، وهو الإبانة .

فالرماني قد فهم الاستعارة على أنها عملية لغوية، يتم بها نقل الكلمة من الاستعمال المتداول إلى آخر غير متداول .

ثم دعم مفهومه للاستعارة بأمثلة، منها قوله تعالى: { إنا لما طغى الماء حملناكم في الجارية } < الحاقة، 11 >، قال: " حقيقته علا، والاستعارة أبلغ لأن طغى علا قاهرا، وهو مبالغة في عظم الحال " <35> .

فتحليل الرماني للآية دقيق جدا، فجلال النعم يظهر بقدر عظم المصائب، وكلمة (طغى) أبلغ في القصد، والمراد إذا قوبلت بكلمة " علا " لأنها توحي بمعنى بغيض إلى النفس، عكس " علا " إذا جردت عن القرينة .

لكن لم يرد في تحليله إشارة إلى المجاز المرسل الذي علاقته السببية في " حملناكم " لأن الحمل كان لآباء المخاطبين، فالمحمول حقيقة في السفينة هم سبب في المخاطبين الممتن عليهم بالانجاء .

وأفاد منه معاصره الحاتمي تعريفه للاستعارة حين قال: وحقيقة الاستعارة أنها كلمة منقولة من شيء قد جعلت له، إلى شيء لم تجعل له، وهي على ثلاثة أضرب ... أولها: الاستعارة المستحسنة، وهي التي موقعها في البيان فوق موقع الحقيقة، كقول الله تعالى: { إنا لما طغى الماء } <الحاقة، 11>، فحقيقة طغى: علا، فلما قال تعالى :{ طغى }، جعله علوا مفرطا، فصار لهذه الاستعارة حظ في البيان لم يكن للحقيقة ... والنوع الثاني: الاستعارة المستهجنة، وإنما سميت مستهجنة لأنهم استعاروا لما يعقل أسماء وألفاظ ما لا يعقل، كقول الحطيئة:

فما برح الولدان حتى رأيته   على البكر يمريه بساق وحافر

فقبح لما استعار للرجل موقع قدمه: حافرا ...، والنوع الثالث من الثاني: لأنهم استعاروا لما لا يعقل اسما لما يعقل، كقول حميد بن ثور الهلالي:

عجبت لها أنى يكون غناؤها   فصيحا، ولم تفغر بمنطقها فما .

هذا الشاعر وصف حمامة، وأراد أن يقول لم نفغر منقارا، فقال: " لم تفغر فما فحسن، ولو قال الإنسان لم يفغر منقارا لقبح وساء في اللفظ ..." <36>

ويضيف ابن جني إضافات تعمق المفهوم اللغوي للمجاز قارنا بين الحقيقة والمجاز في تعريفه: " الحقيقة ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة، والمجاز ما كان بضد ذلك " <37> .

وهذا التعريف على ـ وجازته ـ يفيد دعائم وشروطا يبنى عليها مفهوم المجاز منها:

1 ـ وصف الكلمة بالحقيقة والمجاز ـ بعد الاستعمال .

2 ـ أشار إلى الوضع الأول للكلمة ومعناها الأصلي (الحقيقة) .

3 ـ الحقيقة أصل والمجاز فرع، ولا تحمل الكلمة على الفرع إلا عند تعذر الحمل على الأصل .

4 ـ قوله: " والمجاز بضد ذلك " مفهومه أن المجاز لم يقر في الاستعمال على أصل الوضع اللغوي .

5 ـ اشتمل هذا التعريف على أحد أركان المجاز وهو " النقل "، وخلا من ركنيه الباقيين (العلاقة والقرينة)، إلا أنه أشار إلى القرينة في مواضع أخرى دون ذلك الموضع حيث قال في أحدها عند حديثه عن المجاز: " لكن لا يفضي إلى ذلك

إلا بقرينة تسقط الشبهة " <38>، أما العلاقة فقد جعل الأصل فيها التشبيه في كل مجاز، وهذا ينبئ عن تفطن ابن جني إلى المجاز بالاستعارة، من ذلك ما مثل به لشجاعة العربية في المجاز بالحذف قوله تعالى حكاية عن إخوة يوسف: {واسأل القرية التي كنا فيها } < يوسف، 82> .

قال ابن جني: " فيه المعاني الثلاثة:

أما الاتساع: فلأنه استعمل لفظ السؤال مع ما لا يصح في الحقيقة سؤاله ... ألا تراك تقول: وكم من قرية مسئولة، وتقول: القرى وتسآلك، كقولك: أنت وشأنك، فهذا ونحوه اتساع .

و أما التشبيه: فلأنها شبهت بمن يصح سؤاله ...

و أما التوكيد: فلأنه في ظاهر اللفظ إحالة بالسؤال على من ليس من عادته الإجابة

فكأنهم تضمنوا لأبيهم ـ عليه السلام ـ أنه إن سأل الجمادات والجبال أنبأته بصحة قولهم، وهذا تناه في تصحيح الخبر، أي: لو سألتها لأنطقها الله بصدقنا، فكيف لو سألت من عادته الجواب " <39> .

ومما يلاحظ على هذا التحليل لابن جني أنه يوجه الآية الكريمة على طريق الاستعارة بالكناية .

ويقول ابن رشيق: قال أبو الفتح عثمان بن جني: الاستعارة لا تكون إلا للمبالغة، وإلا فهي حقيقة " <40> .

ويتابع الجرجاني علي بن عبد العزيز من سبقه في تعريف الاستعارة فهي ـ في نظره ـ: ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة، فجعلت في مكان غيرها، وملاكها: تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر <41> .

وبعد أقل من مئة عام، يأتي عبد القاهر الجرجاني فيعطي للمجاز مذاقا جديدا، لكن خالفه السكاكي حين سلك ـ في دراسته المجاز ـ مسلك العلمية القائمة على المنطق والتدقيق وسبر الأغوار .

هذا المفهوم اللغوي للمجاز كان له الأثر الأكبر في موقف نقاد المتني من مجازاته، خاصة وأنه شاعر نابه فحل ،عالي الطبع، لا يدع حقل اللغة هادئا يمر عليه مرور الكرام، وإنما يكون أحيانا كأنه الإعصار يقتلع الكلمات من هنا ويغرسها هناك، ويهز ثوابت الكلمات، ويحدث تنظيما جديدا في مواقع الكلمات .

وهذا الصنيع متجه إلى الأشياء التي جعلت اللغة دليلا عليها ،يعني أن الشاعر سلط عليها قوة الخيال، وقوة الطبع، فاهتزت ماهياتها، وتغيرت وتبدلت، فانتزعت عنها الدلالات، والعلامات اللغوية التي وضعت لها، ودخلت في عالم آخر اكتسبت أوصافه وأحواله، فاكتسبت لغته .

مجازات المتنبي في ميزان النقاد :

تعيين مجازات المتنبي وشرحها استنادا إلى المفهوم اللغوي للمجاز :

أولا: تعيين المجاز :

أ ـ شراح الديوان :

ابن جني :

في قول المتنبي لمحمد بن إسحاق التنوخي، وقد هجي على لسانه:

و أكره من ذباب السيف طعما   وأمضى في الأمور من القضاء <42>

يقول: " ذباب السيف " طرفه، واستعار له " الطعم " <43>.

صاحب الشرح المنسوب للمعري:

في قول المتنبي في مدح ابن عمار :

قد صبغت خدها الدماء كما   يصبغ خد الخريدة الخجل <44>

يقول: خد الأرض: استعارة <45>

الواحدي :

في مدح أخ عبد الله البحتري :

ولا الديار التي كان الحبيب بها   تشكو إلي، ولا أشكو إلى أحد <46>

يقول: شكواها ليست بحقيقة، وإنما هي مجاز <47>.

ابن عدلان :

في قول المتنبي في سيف الدولة :

أغركم طول الجيوش وعرضها   علي شروب للجيوش أكول <48>

يقول: ... والأكل والشرب ذكرهما على سبيل الاستعارة <49> .

ب ـ شراح المشكل :

ابن فورجة :

في قول المتنبي في سيف الدولة:

فقفي تغرم الأولى من اللحظ مهجتي   بثانية والمتلف الشيء غارمه <50>

قال ابن فورجة: هذا المعنى مثل قول القائل، ولا أعلم أقبل أبي الطيب أم بعده

يا مسقما جسمي بأول نظرة   في النظرة الأخرى إليك شفائي

إلا أن هذا البيت لا مجاز فيه، وبيت أبي الطيب فيه مجاز <51> .

ثانيا: شرح مجازات المتني :

أ ـ شراح الديوان:

ابن جني:

في قول المتني يمدح كافورا:

من الجآذر في زي الأعاريب   حمر الحلي والمطايا والجلابيب <52>

يقول: جعل كونهن جآذر حقيقة، وكونهن أعاريب مجازا وتشبيها، وذلك للمبالغة .

ونحوه قوله في مدح عبد الرحمن المبارك الأنطاكي :

نحن ركب ملجن في زي ناس   فوق طير لها شخوص الجمال <53>

وحمر الحلي لأنهن غنيات، فحليهن ذهب، وحمر المطايا أكرم من غيرها وهي من إبل الملوك، وحمر الجلابيب لأنهن شواب <54> .

المعري:

في قول المتني في مدح ابن عمار :

فما حاولت في أرض مقاما   ولا أزمعت عن أرض زوالا <55> .

يقول: ما أقمت في مكان لأني متنقل من أرض، ولا زلت عن أرض، أي عن الذي جعله كالأرض يمسي ويصبح عليه، فإذا كان كذلك، فلم يقم على الأرض الحقيقة، ولا زال عن الأرض المستعارة، وهي ظهر البعير <56> .

الواحدي :

في قول المتني ـ وهو في المكتب في صباه ـ :

نصر الفعال على المطال كأنما   خال السؤال على النوال محرما <57>

يقول: " ولو روي المقال كان أحسن ليكون في مقابلة الفعال، يقول: نصر فعله على القول، وعطاءه على المطل، أي يعطي ولا يعد ولا يماطل، كأنه ظن أن السؤال حرام على النوال، ولا يحوج إلى السؤال، بل يسبق النوال السؤال، وهذا مجاز وتوسع، لأن النوال لا يوصف بأنه يحرم عليه شيء، ولكنه أراد أن يذكر تباعده عن الإلجاء إلى السؤال " <58> .

ابن عدلان:

في قول المتني يعزي سيف الدولة بأخته الصغرى :

و قتلت الزمان علما فما يغر   ب قولا ولا يجدد فعلا <59> .

يقول: يريد أنت عرفت الزمان وأحواله وصروفه معرفة تامة، فلا يأتي بشيء لم تعرفه، ولا يفعل جديدا لم تره، فقد قتلته علما بأمره وإحاطة بوجوه تصرفه، فما يسمعك قولا تستغربه، ولا يجدد لك فعلا تهيبه، ولا يطرقك إلا بما قد عرفته، وأحطت بأمثاله وجربته، وأجري هذا كله على سبيل الاستعارة، ومن بديع الكلام <60> .

شراح المشكل:

ابن فورجة :

في قول المتنبي يمدح عضد الدولة:

و لو قلنا فدى لك من يساوي   دعونا بالبقاء لمن قلاكا <61>

قال أبو المرشد سليمان المعري: قال ابن فورجة: هذا الكلام كأنه محمول على دليل الخطاب، وكأنه إذا قال فداك من يساويك، فقد قال: لا فداك من يساويك، وهذا مجاز لا حقيقة، ويعقب أبو المرشد على الواحدي " وبين الفقهاء في دليل الخطاب خلاف، فمنهم مثبت، ومنهم ناف، يعني أن من قلاك ناقص عنك، فإنما يقليك لنقصانه عنك، وهذا أيضا مجاز، فكان من الواجب أن يقول: جميع الناس ناقصون بالقياس إليك، ولكن لما كان يقليه أيضا أحد الناقصين، حسن أن يقول ذلك " <62> .

ابن سيده :

في قول المتنبي يمدح أبا الحسن محمد بن عبيد الله العلوي :

أثر فيها وفي الحديد وما   أثر في وجهه مهندها <63>

يقول:" ... فإذا قوله " أثر فيها " استعارة، ومجاز غريب، كأنه توهم الضربة عينا، بل هو عندي أبلغ، لأنه أمكنه التأثير في العرض كان له ما في الجوهر أمكن، لكنه مع ذلك قول شعري، أعني أنه ليس بحقيقة " <64> .

الكندي والأزدي:

في قول المتنبي يمدح عليا ابن إبراهيم التنوخي:

و كن كالموت لا يرثي لباك   بكى منه، ويروى وهو صادي <65>

قال الكندي :

جعل الموت ريان صاديا على المجاز، أي يشرب من دمائهم ما يروى مثله من مثله، وهو من حرص كالصادي .

و أقول (الأزدي): لا معنى هنا لشرب الموت الدماء، وإنما جعل كثرة الإهلاك للموت بمنزلة كثرة الماء للصادي، ولكن الصادي يرويه كثرة الماء والموت لا يرويه كثرة الإهلاك، لأنه أخذ في الشرب ولم ينقطع <66> .

النقاد ينظرون نظرة توافقية بين أركان الصورة المجازية في أبيات المتنبي :

أ ـ شراح الديوان:

المعري :

في قول المتنبي يمدح أبا عبادة عبيد الله بن يحيى البحتري :

ما دار في خلد الأيام لي فرح   أبا عبادة ؛ حتى درت في خلدي <67>

يقول: " خلد الأيام: استعارة لطيفة، ولما ذكر الخلد وهو القلب قال: ما دار في قلب الأيام لي سرور حتى درت في قلبي، يعني: ما سررت منذ سمعت ذكرك في زماني هذا حتى قصدتك فسررت برؤيتك " <68>.

الواحدي :

في قول المتنبي يمدح أبا الفرج أحمد بن الحسين القاضي :

أمات رياح اللوم وهي عواصف   ومغنى العلا يودي، ورسم الندى يعفو <69>

يقول: سكن رياح اللؤم بعد شدة هبوبها، ولما استعار للؤم رياحا، استعار للعلى مغنى، وللندى رسما، حيث كانت الرياح تعفو الرسوم، وتمحو المغاني <70>.

ابن عدلان:

في قول المتنبي يمدح سيف الدولة:

تهدي نواظرها والحرب مظلمة   من الأسنة نار والقنا شمع <71>

يقول: خيل سيف الدولة يهدي نواظرها في وقائعه وظلمة الغبار اتقاد الأسنة التي تشبه المصابيح، لضيائها في رؤوس القنا، التي تشبه الشمع في إشراقها، وهذا من تشبيه شيئين بشيئين، وذلك غاية الإبداع، ولما استعار للأسنة نارا جعل القنا شمعا، وهذا في غاية الحسن " <72> .

ب ـ شراح المشكل:

أبو المرشد المعرى :

في قول المتنبي يمدح عبد الواحد بن أبي الأصبع الكاتب :

أو كان لا يسعى لمجد ماجد   إلا كذا فالغيث أبخل من سعى <73>

يقول: وهذا محمول على التأويل، لأنه أراد أبخل الساعين، وجعل الغيث ماجدا سعى بجود، والعرب إذا وصفت الشيء بصفة غيره استعارت له ألفاظه،

وأجرته مجراه في العبارة، كقوله تعالى: { والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين } <يوسف ،4> <74> .

ونستنتج مما سبق ذكره :

1 ـ كان تصور المجاز بديلا عن الحقيقة ـ لعلاقة المشابهة على سبيل الاستعارة بغرض التوسع أو التوكيد أو التشبيه ـ حاضرا حضورا بينا في تحليل الشراح لمجازات المتنبي وتذوقها، والمجاز صورة نابعة من أعماق النفس الشاعرة، في إطار معايشتها للتجربة الفنية، تستلهم تفاصيلها من الأشياء الكائنة (مادية أو معنوية)، لتعبر عن شعور ما، أو فكرة ما، بعيدا عن النقل الحركي للكلمات من الاستعمال الحقيقي إلى الاستعمال المجازي .

2 ـ كان ابن جني ينص على وجود استعارات، وأحيانا يطلق على بعض الاستعارات " استعارة ومجاز " في مثل قول المتنبي يرثي أخت سيف الدولة:

لا يملك الطرب المحزون منطقه ودمعه وهما في قبضة الطرب <75>

يقول: " ... وجعل للطرب قبضة، استعارة ومجازا " <76> .

ومن واقع فهمه للمجاز بأنه " للتوسع والتوكيد والتشبيه " <77> تكون الكلمة المنقولة من الاستعمال الحقيقي إلى الاستعمال غير المتعارف، استعارة لغويا ،مجازا فنيا، فالقبضة منقولة على سبيل الاستعارة، وتضاف إلى معاني الطرب فتكون مجازا، ويوضح ابن جني هذه الفكرة في تعليقه على بيت المتنبي في طاهر ابن الحسين :

كأن رحيلي كان من كف طاهر فأثبت كورى في ظهور المواهب <78>

يقول :" ... جعل للمواهب ظهورا: مجازا وتوسعا " <79> .

وقد ينص على أن الاستعارة " أي عملية النقل اللغوي " تستخدم للتشبيه: في بيت في مدح طاهر بن الحسين :

علا كتد الدنيا إلى كل غاية تسير سير الذلول براكب <80> .

يقول: " ... واستعار للدنيا كتدا تشبيها " <81>

وعلى أن المجاز " مجاز وتشبيه " في بيت في مدح كافور :

من الجآذر في زي الأعاريب حمر الحلي والمطايا والجلابيب <82>

يقول: " جعل كونهن جآذر حقيقة، وكونهن أعاريب مجازا وتشبيها، وذلك للمبالغة " <83> وأنه " لا تقع الاستعارة إلا للمبالغة، ولولا ذلك لكانت الحقيقة لا يجوز غيرها " <84> .

ويأتي الواحدي فيجعل المبالغة بديلا من الاستعارة " وهذا من مبالغة الشعراء يقصدون بمثل هذه المبالغة لا التحقيق " <85> .

واللافت للنظر أن صاحب الشرح المنسوب للمعرى، يمد أطناب فكرة أن الاستعارة أساسها التشبيه، فيحول المجاز في البيت إلى تشبيه ويفسره على أنه تشبيه في بيت (يمدح بدر بن عمار) :

و الخيل تبكي جلودها عرقا   فأدمع ما تسحها مقل <86>

يقول: " إنه أراد أن الخيل يسيل عرقها من شدة عدوها، وشبه العرق بالدمع، وشبه جلود الخيل بالعيون، وهذا تشبيه حسن، لأن الدمع والعرق لا يكونان إلا من الشدة " <87> .

ويدانيه ابن عدلان حين جعل المجاز تشبيها محذوف الركن الأول في بيت المتني يمدح عليا بن منصور الحاجب :

و بسمن عن برد خشيت أذيبه   من حر أنفاسي فكنت الذائبا <88>

يقول: " شبه أسنانهن لنقائها بالبرد، فذكر المشبه به، وحذف المشبه " <89> .

ونراه يقرن بين مصطلحي " الاستعارة والمجاز " مثلما فعل ابن جني <90>، ويلح ابن سيده على التفريق بين الاستعارة والمجاز على أساس من أن الاستعارة نوع من أنواع المجاز، فينص على وجود الاستعارة فقط <91> ، أو المجاز فقط <92>، أو هما معا في البيت الواحد <93> .

3 ـ تركيز النقاد على الاستعارة وذلك بملاحظة التناسب بين أركان الصورة المجازية، وموازنتهم بين صورتين مجازيتين للمتني، أو إحداهما له والأخرى لغيره خطوة تحسب في تطور المجاز، والسير به نحو النضج والاكتمال عند اللاحقين .

نقاد مجازات المتني بين الإفراط والتوسط ـ استنادا إلى المفهوم الفني والجمالي للمجاز ـ

1 ـ الصاحب بن عباد :

يقول: " ومن استرساله إلى الاستعارة الي لا يرضاها عاقل، ولا يلتفت إليها فاضل، قوله يمدح بدر بن عمار:

في الخد أن عزم الخليط رحيلا   مطر تزيد به الخدود محولا <94>

فالمحول من الخدود من البديع المردود، ثم لهذا الابتداء في القصيدة من العيوب ما يضيق الصدور " <95>.

ونقل العسكري هذا الرأي فقال بعدما أورد البيت: " قال إسماعيل بن عباد: لعمري إن الحول في الخدود من البديع المردود " <96> .

ويوظف ابن الأثير البيت شاهدا على حسن الاستعارة يقول: " وحيث انتهى الكلام إلى ههنا، وفرغت مما أردت تحقيقه، وبينت ما أردت بيانه، فإني أتبع ذلك بضرب الأمثلة للاستعارة التي يستفيد بها المتعلم، مالا يستفيده بذكر الحد والحقيقة، ....و على هذا الأسلوب ورد قول المتنبي :

في الخد أن عزم الخليط رحيلا   مطر تزيد به الخدود محولا " <97> .

2 ـ الحاتمي

يقول: ثم قلت وأخطأت في قولك مخاطبا كافورا الأخشيدي:

تفضح الشمس كلما ذرت الشم   س بشمس منيرة سوداء <98>

فكيف توصف الشمس وصبغتها البياض بالسواد ؛ وما وجه استعارة الشمس للأسود، إن كنت ذهبت في ذلك إلى الاستعارة ؟ فقال المتنبي: إنما ذهبت إلى قول النابغة:

فإنك شمس والملوك كواكب   إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

فقلت له: إنما ذهبت في هذا إلى أنه في مجده وسؤدده، وبإضافة الملوك إليه، كالشمس التي تستر النجوم عند طلعتها، وأنت لم ترد إلا أن هذا الممدوح في أوصافه يفضح الشمس طالعة، وهو مع ذلك شمس سوداء، والشمس لا تكون سوداء إلا في حال كسوفها، ولم تذهب في هذا إلا إلى سواد جلدته، وقد أنبته في ظاهر الكلام بقولك: سوداء تأنيبا عاد معه المدح هجاء " <99>، " إنه لم يجعله شمسا في لونه، فيستحيل عليه السواد، وللشعراء في التشبيه أغراض، فإذا شبهوا في موضع الوصف بالحسن، أرادوا به: البهاء والرونق والضياء، ونصوع اللون والتمام، وإذا ذكروه في الوصف بالنباهة والشهرة، أرادوا به عموم مطلعها وانتشار شعاعها، واشتراك الخاص والعام في معرفتها وتعظيمها ... فقد يكون المشبه بالشمس في العلو والنباهة والنفع والجلالة أسود، وقد يكون منير الفعال كمد اللون، واضح الأخلاق، كاسف المنظر، غير أن في اللفظ بشاعة لا تدفع، وبعدا عن القبول ظاهر " <100> .

والجرجاني ـ علي بن عبد العزيز ـ يرى أن " بشمس " تشبيها لا استعارة، يفسرها ثم يرفضها من المتنبي <102> .

3 ـ ابن وكيع التنسي:

يقول: وقال المتنبي في مدح سعيد بن عبد الله المنبجي:

إلا يشب فلقد شابت له كبد   شيبا إذا خضبته سلوة نصلا <103>

فهم أبو العباس النامي المصيصي أنه سرق هذا من أبي تمام في قوله:

شاب رأسي وما رأيت مشيب الر   أس إلا من فضل شيب الفؤاد

هذا يذكر أنه قد شاب رأسه من شيب فؤاده بهمومه، والمتني يذكر أنه لم يشب، فلقد شابت كبده من الهموم، وشيب الرأس معنى، ويمكن أن يكون غريزة أو لسن، شيب الكبد استعارة، وزاد أبو الطيب في الكلام من ذكر خضاب السلوة، ونصول شيب فؤاده، وهذا يدخل في مماثلة السارق المسروق منه في كلامه، بزيادة في المعنى ما هو من تمامه، ولو أن أبا العباس النامي ذكر أن هذا مأخوذ من هذا لكان بعيدا منه " <104>.

4 ـ الجرجاني ـ علي بن عبد العزيز ـ

وقد أفرد الجرجاني للاستعارة فصلا بعنوان " الإفراط في الاستعارة "، ولا ينسى أن يشير إلى أن الشعراء كانت تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد، حتى استرسل فيه أبو تمام، ومال إلى الرخصة فأخرجه إلى التعدي، وتبعه أكثر المحدثين، ....، وأن المعول في الحكم على هذا هو " أنه يميز بقبول النفس ونفورها، وينتقد بسكون القلب ونبوه " <105> .

ويقدم الجرجاني نموذجا لاستعارتين، رأى الخصوم أنه فيهما الاستعارة وخروج عن حد الاستعمال والعادة، وهما :

قوله في رثاء أخت سيف الدولة الكبرى:

مسرة في قلوب الطيب مفرقها   وحسرة في قلوب البيض واليلب <106>

وقوله في مدح عضد الدولة:

تجمعت في فؤاده همم   ملء فؤاد الزمان إحداها <107> .

فقال (هذا الخصم الذي نقل الجرجاني كلامه): جعل للطبيب والبيض واليلب قلوبا، وللزمان فؤادا، وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولا بعيد، وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة، وطرف من الشبه والمقاربة، فقلت له: هذا ابن أحمر يقول:

ولهت عليه كل معصفة   هوجاء ليس للبها زبر<108>

فما الفصل بين من جعل للريح لبا، ومن جعل للطيب والبيض قلبا، وهذا أبو رميلة يقول:

هم ساعد الدهر الذي يتقى به   وما خير كف لا تنوء بساعد

وهذا الكميت، يقول :

و لما رأيت الدهر يقلب ظهره   على بطنه فعل الممعك بالرمل

وشاتم الدهر العبقي ،يقول:

و لما رأيت الدهر وعرا سبيله   وأبدى لنا ظهر أحب مسمعا ...الخ

فهؤلاء قد جعلوا الدهر شخصا متكامل الأعضاء، تام الجوارح، فكيف أنكرت على أبي الطيب أن جعل له فؤادا، فلم يحر جوابا <109>.

ثم يسترسل في بيان الفروق بين صور هؤلاء الشعراء وصورة المتني المجازية، بما يبرر للمتني ما فعل، ويكمل حديثه " ...، فإذا قال أبو الطيب :

مسرة في قلوب الطيب مفرقها

فإنما يريد أن مباشرة مفرقها شرف، ومجاورته زين ومفخرة، وأن التحاسد يقع فيه، والحسرة تقع عليه، فلو كان الطيب ذا قلب، كما لو كانت البيض ذوات قلوب، لأسفت، وإذا جعل للزمان فؤادا أملأته هذه الهمة، فإنما أورده على مقابلة اللفظ باللفظ، فلما افتتح البيت بقوله:

تجمعت في فؤاده همم

ثم أراد أن يقول: إن إحداها تشغل الزمان وأهله، ولا يتسع لأكثر منها، ترخص بأن جعل له فؤادا وأعانه على ذلك أن الهمة لا تحل إلا الفؤاد، وسهله في استعارة الأوصاف .

وإذا قال أبو تمام:

يا دهر قوم من أخدعيك فقد   أضججت هذا الأنام من خرقك

فإنما يريد: اعدل ولا تجر وأنصف ولا تحف، ولكنه لما رآهم قد استجازوا أن ينسبوا إليه الجور والميل، وأن يقذفوه بالعسف والظلم، والخرق، والعنف، وقالوا: قد أعرض عنا، وأقبل على فلان، وقد جفانا وواصل غيرنا، وكان الميل والإعراض إنما وقع بانحراف الأخدع، وازورار المنكب، استحسن أن يجعل له أخدعا، وأن يأمر بتقويمه، وهذه أمور حملت على التحقيق، وطلب فيها محض التقويم، أخرجت عن طريقة الشعر، ومتى اتبع فيها الرخص، وأجريت على المسامحة، أدت إلى فساد اللغة، واختلاط الكلام، وإنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرف، والاقتصار على ما ظهر ووضح " <110> .

الجرجاني هنا يضع آراء الخصوم نصب عينيه، ويحاول أن يجد للمتني منفذا، ومن خلال تبريره يتعرض لأدق المعايير الفنية الصائبة، وحين يعجز عن الدفاع يعتذر، وهو حريص على إقامة الموازنة بين جنوح الخصوم، وجنوح المتني، فيكثر من التنقل بين المعسكرين، يقلل من غلواء هذا، ويبرر

جنوح هذا، ومن أجل إنجاح " الوساطة "، كان يمنح الشاعر حرية واسعة ثم ينسى ما فعل في مكان آخر .

والنقد لا " وساطة " فيه، ولا " اعتذار "، ولا " دفاع "، ولو طبق فكرة حرية الشاعر وخصوصيته في التناول الفني، وبخاصة في المجاز، لما تذبذبت أحكامه، واضطربت مسيرته .

5 ـ عبد القاهر الجرجاني:

تناول عبد القاهر الجرجاني شعر المتنبي بروح الفن، التي تعتمد على قدم ثابتة من التقدير والإعجاب والإنصاف، والأخرى من البصيرة النافذة المتذوقة للجمال، ليستمتع الدارسون لشعر المتنبي ببدائعه، وفرائده .

وهذا لا يعني أن عبد القاهر قد وافقه في جميع صوره، بل رد منها ما كان متكلفا، وثمن الصور التي رآها مترعة بالخيال، ريانة بالجمال، مفعمة بالسحر .

وفي الدلائل يتحدث عن النظم، فيقول: " واعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته، أن لم يحتج واضعه إلى فكر وروية حتى انتظم، بل ترى سبيله في ضم بعضه إلى بعض، سبيل من عمد إلى لآل فخرطها في سلك، لا يبغي أكثر من أن يمنعها التفرق، وكمن نضد أشياء بعضها على بعض، لا يريد في نضده ذلك، أن تجيء له منه هيئة أو صورة، بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأي العين ....، وجملة الأمر أن ههنا كلاما حسنه للفظ دون النظم، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ، وثالثا قد أتاه الحسن من الجهتين، والإشكال في هذا الثالث، ...و أنا أكتب لك شيئا مما سبيل الاستعارة فيه هذا السبيل، ليستحكم هذا الباب في نفسك، ولتأنس به " [111]و من عجيب ذلك ما يستدل به من النادر من أقوال الشعراء ومنها قول المتنبي :

غصب الدهر والملوك عليها   فبناها في وجنة الدهر خالا [112]

" قد ترى في أول الأمر أن حسنه أجمع في أن جعل للدهر " وجنة "، وجعل البنية [113] " خالا " في الوجنة، وليس على ذلك، فإن موضع الأعجوبة في أن أخرج الكلام مخرجه الذي ترى، وأن أتى " بالخال " منصوبا على الحال من قوله " فبناها "، أفلا ترى أنك لو قلت: " وهي خال في وجنة الدهر " لوجدت الصورة غير ما ترى ؟ " [114]، وغير ذلك كثير .

ويقسم الجرجاني الاستعارة إلى: مالا يكون لنقله فائدة، وما يكون له فائدة، فيقول: " وأنا أبدأ بذكر غير المفيد، فإنه قصير الباع، قليل الاتساع، ثم أتكلم على المفيد الذي هو المقصود، وموضع هذا الذي لا يفيد نقله، حيث يكون

اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة، والتنوق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع " الشفة " للإنسان، و" المشفر " للبعير، و" الجحفلة " للفرس، وما شاكل ذلك من فروق ربما وجدت في غير لغة العرب، وربما لم توجد، فإذا استعمل الشاعر شيئا منها في غير الجنس الذي وضع له فقد استعاره منه، ونقله عن أصله، وجاز به موضعه، ...، أما قوله :

إذا أشرف الديك يدعو بعض أسرته عند الصباح وهم قوم معازيل <115>

فاستعارة القوم ـ ههنا ـ وإن كانت في الظاهر لا تفيد أكثر من معنى الجمع، فإنها مفيدة من حيث أراد أن يعطيها شبها مما يعقل ...

وعلى هذه الطريقة ينبغي أن يجري بيت المتنبي (يمدح ابن العميد):

زحل، على أن الكواكب قومه　　لو كان منك لكان أكرم معشرا <116>

وإن لم يكن معنا اسم آخر سابق يثبت حكم ما يعقل للكواكب كالضمير في قوله " هم قوم "، وذلك أن ما يفصح به الحال من قصده أن يدعي للكواكب هذه المنزلة / يجري مجرى التصريح بذلك . ألا ترى أنه لا يتضح وجه المدح فيه إلا بدعوى أحوال الآدميين ومعارفهم للكواكب، لأنه يفاضل بينه وبينها في الأوصاف العقلية، بدلالة قوله: " لكان أكرم معشرا "، ولن يتحصل ثبوت وصف شريف معقول لها، ولا الكرم / على الوجه الذي يتعارف في الناس / حتى تجعل كأنها تعقل وتميز، ولو كانت المفاضلة في النور والبهاء وعلو المحل وما شاكل ذلك، لكان لا يلزم حينئذ ما ذكرت " <117>

ويحلل استعارة " نثرتهم " في قول المتنبي:

نثرتهم فوق الأحيدب نثرة　　كما نثرت فوق العروس الدراهم <118>

" قول المتنبي " نثرتهم " استعارة، لأن النثر في الأصل للأجسام الصغار كالدراهم والدنانير والجواهر والحبوب، ونحوها، لأن لها هيئة مخصوصة في التفرق لا تأتي في الأجسام الكبار، ولأن القصد بالنثر: أن تجتمع أشياء في كف أو وعاء ثم يقع فعل تتفرق معه دفعة واحدة، والأجسام الكبار لا يكون فيها ذلك، لكنه لما اتفق في الحرب تساقط المنهزمين على غير ترتيب ونظام، كما يكون في الشيء المنثور عبر عنه بالنثر، ونسب ذلك إلى الممدوح، إذ كان هو سبب ذلك الانتثار، فالتفرق الذي هو حقيقة النثر من حيث جنس المعنى وعمومه موجود في المستعار له بلا شبهة، ويبينه أن النظم في الأصل لجمع الجواهر، وما

كان مثلها في السلوك، ثم لما حصل في الشخصين من الرجال أن يجمعهما الحاذق المبدع في الطعن في رمح واحد، ذلك الضرب من الجمع عبر عنه بالنظم، كقولهم " انتظمهما برمحه "، وكقوله:

قالوا أو ينظم فارسين بطعنة

وكان ذلك استعارة، لأن اللفظة وقعت في الأصل لما يجمع في السلوك من الحبوب والأجسام الصغار، إذا كانت تلك الهيئة في الجمع تخصها في الغالب، وكأن حصولها في أشخاص الرجال من النادر الذي لا يكاد يقع، وإلا فلو فرضنا أن يكثر وجوده في الأشخاص الكبيرة، لكان لفظ النظم أصلا وحقيقة فيها، كما يكون في نحو الحبوب، وهذا النحو لشدة الشبه فيه يكاد يلحق بالحقيقة <119> .

وفي اعتماد الاستعارة على التخييل، وبعدها في هذا عن تقدير حرف التشبيه فيها، يتخذ بيت المتني: " في مدح شجاع بن محمد الطائي المنبجي " :

أسد، دم الأسد الهزبر خضابه   موت، فريص الموت منه ترعد <120>

دليلا، يقول: لا سبيل لك إلى أن تقول: هو كالأسد، فقد شبهته بجنس السبع المعروف، ومحال أن تجعله محمولا في الشبه على هذا الجنس أولا، ثم تجعل دم الهزير الذي هو أقوى الجنس خضاب يده، لأن حملك ؛ له عليه في الشبه دليل على أنه دونه، وقولك بعد" دم الهزبر من الأسود خضابه " دليل على أنه فوقها، وكذلك محال أن تشبهه بالموت المعروف ثم تجعله يخافه، وترتعد منه أكتافه " <121> .

ومنه فالمتني شاعر أفاض كأس النقد، لبراعته في الشعر ووسمه بالزخارف المجازية، فكانت مجالا خصبا غذى الساحة النقدية ما بين مستنبط لها وشارح في إطار المفهوم اللغوي للمجاز، إلى أن تلقفها الإطار الفني ما بين مستحسن، وغير مستحسن ـ وأحيانا المبالغة في عدم الاستحسان ـ لأسباب قد تكون ذاتية، غير معللة تعليلا قائما على العلمية كما اتضح من منافحة الجرجاني ـ علي بن عبد العزيز ـ عن المتني، وتحولت دراسة شعر المتني من التحامل والمنافحة عنه إلى دراسته وفق النظرة التي تنظر إلى الشعر نظرة فنية تعود بصورة المتني إلى وضعها الطبيعي الإبداعي، والمتني هو ابن بيئته وثقافته ووليد ظروفه، يستفيد منها بشكل مباشر وغير مباشر، بانتهاج مسلك من المسالك التالية <122>:

ـ الاستيحاء: وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب بمعان جديدة تستدعيها مطالعاته فيما كتب الغير .

ـ استعارة الهياكل: كأن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو قصته عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخي، وينفث الحياة في هذا الهيكل حتى ليكاد يخلقه من العدم .

ـ التأثر: وهو أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب، ولقد يكون هذا التأثر تتلمذا، كما قد يكون عن غير وعي، وإنما النقد هو الذي يكشف عنه .

الهوامش :

1 ـ حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981 م، ص103 .

2ـ أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، كتاب سيبويه، ت: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1 / 212 .

3 ـ أبو عبيدة مجاز القرآن، ت: د . سزكين، الخانجي، 1 /246 .

4ـ د . عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن الكريم، دار الفكر العربي، القاهرة، 2000 م، ص131، وينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ت: د . درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2005 م، ج1، ص101، وانظر: كتابه: الحيوان، ت: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1996 م، 5 / 25 .

5 ـ د . شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط11، ص56 .

6 ـ د . جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992 م، ص125، 126، 127 .

7 ـ الإمام أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ت: السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، 2006 م، ص82 .

8 ـ أبو العباس عبد الله بن المعتز، البديع، ت: د . محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1990 م، ص85 .

9 ـ أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص64 .

10 ـ ابن فارس، أبو الحسين أحمد، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، ت وتقد: مصطفى الشويمي، مؤسسة أ . بدران للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1963م، ص 197 .

11ـ الزمخشري، جار الله أبو القاسم، محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار الفكر، 2004م، ص104، 105 .

12 ـ ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري، تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، دار التراث، ط2، القاهرة، 1973 م، ص20 .

13ـ الجرجاني ، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ت: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2003م، ص29 .

14 ـ الرازي، فخر الدين، محمد بن عمر، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق :د . أحمد حجازي السقا، دار الجيل، بيروت، المكتب الثقافي، القاهرة، ط1، 1992م، ص114، وينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تقد: د . يحيى مراد، مؤسسة المختار، ط2، 2006م ،ص237 .

15 ـ ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد السلام الموصلي، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، 1990م، 1 /74 .

16 ـ الزركشي، بدر الدين محمد بن بهادر بن عبد الله الشافعي، البحر المحيط، ت: لجنة من علماء الأزهر، دار الكتبي، ط3، 2005 م، 3 / 40 .

17 ـ ينظر: القرافي، شهاب الدين، أحمد بن إدريس، تنقيح الفصول في علم الأصول، عني به: توفيق عقون، دار البلاغ، ط1، 2003م، ص16، وينظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد علي، مفتاح العلوم، ت: د . عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص468 .

18ـ الجرجاني، أسرار البلاغة، ص304 .

19 ـ السكاكي، مفتاح العلوم، ص468 .

20ـ القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، ت: د . عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، القاهرة، ط3، 2007م، ص230 .

21ـ سعد الدين التفتازاني، شرحه، ضمن شروح التلخيص، 4 / 25، 26 .

22 ـ 23 ـ 24 ـ أسرار البلاغة، ص260، 261، 294 .

25 ـ نفسه، ص294، 295 .

26 ـ الجرجاني، أبو بكر، عبد القاهر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح: محمد عبده، ومحمد محمود التركيزي الشنقيطي، تع: السيد محمد رشيد رضا، ص283 .

27ـ نفسه، ص280 .

28 ـ السكاكي، مفتاح العلوم، ص468 .

29 ـ إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط ،ج1، دار الدعوة، 1989م، 1 /636 .

30 ـ أساس البلاغة، ص439 .

31 ـ أسرار البلاغة ، ص27 .

32ـ نهاية الإيجاز، ص126 .

33 ـ ذو الرمة ،الديوان، ت: د . عبد القدوس أبو صالح، طبعة مؤسسة الإيمان، بيروت، 1982 م، 3 / 561 .

34- التنيسي - ابن وكيع - المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتني ،ت: محمد رضوان الداية، طبعة دار قتيبة، 1982 م، ص52، 53، وينظر: القيرواني، ابن رشيق ،العمدة، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل بيروت ،1982م 1 / 269 .

35 - الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ت: محمد خلف أحمد، ومحمد زغلول سلام، طبعة دار المعارف، 1968م، ص85، 86 .

36 - نفسه

37 - الحاتمي، أبو علي، الرسالة الموضحة ،ت: محمد يوسف نجم، طبعة بيروت، 1965 م، ص69، 70 .

38- ابن جي ، الخصائص، ت: محمد علي النجار، ط2، المصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، 2 / 442 ،443 .

39- 40- نفسه .

41- العمدة، 1 / 275 .

42- الجرجاني، أبو الحسن، الوساطة بين المتني وخصومه، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، ص41 .

43- ابن جي، شرح ديوان أبي الطيب " الفسر "، ت: صفا خلوصي، طبعة بغداد 1978م، البيت: /71 .

44- 1 /62، وانظر، 1/ 60، 61، 339، 340، 347 .

45- 127 / 23 .

46- شرح ديوان المتني، الشرح المنسوب للمعري باسم " معجز أحمد "، ت: عبد المجيد دياب، طبعة دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب (65)، 2 / 133 .

47- 58 / 2

48- الواحدي، شرح ديوان أبي الطيب المتني، ت: فريدرك ديترصي، طبعة برلين، 1861م، ص104، 147، 184 .

49- 351 / 49 .

50- ابن عدلان الموصلي - عفيف الدين أبو الحسن علي، التبيان في شرح الديوان المنسوب للعكبري، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي، وأعيد طبعه بالأوفست - 1978 م، دار المعرفة، بيروت - 3 / 107، 158، 160، 340، 369، و4 / 14 و171 .

51- 645 / 6 .

52- المعري - أبو المرشد - تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتني، ت: محمد الصواف، ومحسن غياض عجيل طبعة دار المأمون للتراث، دمشق وبيروت، ص228 .

53- 446 / 1 .

54- 112 / 10 .

55ـ ابن جني، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، ت: محسن غياض، طبعة بغداد، 1973 م، سلسلة كتب التراث (21) . 40، 41، والفسر ـ 1 / 40، 60، 206، و2 / 30، 32، 295، وابن عدلان 1 / 5، و927، و3 / 136 .
56ـ 129 / 15 .
57ـ أبو المرشد، تفسير أبيات المعاني، 17، 126، 153 .
58ـ 9 / 12 .
59ـ ديوان المتنبي شرح الواحدي، 19، وانظر: 17، 287، 510 .
60ـ 398 / 5 .
61ـ التبيان ـ 3 / 124، وانظر 1 / 10 و139، 307، 328، و3 / 31، 49، 124، 145، 195، 397، 4 / 277 .
62ـ 583 / 9 .
63ـ تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي، 163، 164، 159 .
64ـ 5 / 27 .
65ـ ابن سيده الأندلسي، شرح المشكل من شعر المتنبي، ت: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، طبعة الهيئة المصرية العامة ـ 1976 م، وت: محمد رضوان الداية، منشورات دار المأمون، دمشق، 1977م، ص29، وانظر: ص30، 36، 66، 111، 114، 173 .
66ـ 80 / 35 .
67ـ الأزدي، أحمد بن علي المهلبي، مآخذ الأزدي على الكندي، ت: هلال ناجي، مجلة المورد العراقية، مج6، ع3، 1977م، ص180، وانظر: ص175 .
68ـ 59 / 7 .
69ـ شرح ديوان المتنبي، 1 / 236، وأبو المرشد المعري، 198 .
70ـ 98 / 24 .
71ـ الواحدي، ديوان المتنبي، ص170، وانظر 130، 505، 599، 609 .
72ـ 73ـ التبيان ـ 2 / 277، وانظر: 1 / 42، 237، 239، 335، و2 / 36، و3 / 43، 195، 283، 339، و4 / 184 .
74ـ 110 / 36 .
75ـ تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي، ص141 .
76ـ 423 / 3 .
77ـ الفسر ـ 1 /40 .
78ـ نفسه ـ 1 / 207، وانظر: 2 / 295 .
79ـ 210 / 17 .
80 ـ الفسر ـ 1 / 339، 340 .
81ـ 211 / 21 .
82ـ الفسر ـ 1 / 347 .
83ـ 446 / 1 .

84ـ الفتح الوهبي، ص41، 42 .
85ـ الفسر ـ 2 / 30 .
86ـ ديوان المتنبي، ص147 .
87ـ 127 / 24 .
88ـ شرح ديوان المتنبي ـ 2 / 133، وانظر: 2 / 443 .
89ـ 99 / 5
90ـ 91ـ التبيان ـ 1 / 301، 321 .
92ـ 93ـ شرح مشكل شعر المتنبي، ص36، 66، 88 ،115، 173 .
94ـ نفسه ،ص29، 30 .
95ـ 13 / 1 .
96ـ الكشف عن مساوئ المتنبي، ص240 .
97ـ الصناعتين، ص456 .
98ـ المثل السائر، 2 / 58، 105 .
99ـ 445 / 15 .
100ـ الرسالة الموضحة، ص66 .
101ـ نفسه، ص66، 67 .
102ـ الوساطة، ص254 .
103ـ 11 / 5 .
104ـ المنصف، ص115 .
105ـ الوساطة، ص429، 430 .
106ـ 424 / 17 .
107ـ 555 / 53 .
108ـ الزبر: الرأي والقوة .
109ـ الوساطة، ص429 ،433 .
110ـ نفسه، ص429، 433 .
111ـ الدلائل، من ص96 إلى ص103، ت: شاكر .
112ـ ديوان المتنبي ـ التبيان في شرح الديوان، 1 / 145 .
113ـ البنية: يعني قلعة الحدث التي بناها سيف الدولة، وهو يقاتل الروم في سنة 344 ه ـ المحقق .
114ـ الدلائل، من ص96 إلى ص103، ت: شاكر .
115ـ قول " معازيل " جمع معزال، ومن معانيه: الراعي المنعزل، والنازل ناحية من السفر، أي المنعزل عن جماعة المسافرين، ومن لا رمح له، هامش ص28 من الأسرار .
116ـ 542 / 47 .
117ـ الأسرار، ص30، 41 .
118ـ 378 /29 .

119ـ الأسرار، ص57، 59 .

120ـ 43 / 18 .

121ـ الأسرار، ص329، 330، 331 .

122ـ مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ـ القاهرة، 1972 م، ص359 .

قصيدة النثر بين الإرباك الفكري والنزوع الثوري

أ.زينة بورويسة
جامعة قسنطينة
bzina43@gmail.com

تمهيد:

كان التمرد على النمط التقليدي القديم والرغبة في خوض عالم التجديد هاجسا قويا لدى المثقفين في الوطن العربي الذي تدفعه رغبة جامحة لمسايرة كل ما يجدّ في الحياة الثقافية، خاصة بعد الجمود الفكري والإبداعي الذي عاشه العربي طيلة قرون خضع فيها لفتح تركي جائر لم يخرج إلا بعد أن ترك مكانه استدمارا غربيا نسف بطريقة منظمة الإرث الحضاري الشرقي عن آخره، ليعيش العربي مع بداية القرن العشرين صدمة حضارية بعد انفتاحه على حضارة الغرب.

وعرفت البلاد العربية حركة تمردية مست كل أنماط حياتها، بما في ذلك الأنماط الأدبية الممارسة التي كانت تحيط عمود الشعر بهالة من التقديس مؤمنة مطلق الإيمان أنه قدر محتوم، وأنه ديوان العرب الذي يمثل النموذج الجمالي المكتمل. وتوالت الحركات التمردية، وذاع صيتها عاليا باستهجان القصيدة البيتية، والتي تعالت معها دعاوي التجديد والرغبة في خرق السائد، فرفع شعار الخرق عاليا مع القصيدة الجديدة التي فتحت باب الإبداع ، وعمقت هوة القبول والرفض، فمن تطليق قيد العمود الذي عرفت به القصيدة، إلى تطور في المضمون, نزوعا إلى التجريب المستمر, والمغامرة الإبداعية المتجددة التي ولدت كائنا جديدا عرف بشعر التفعيلة أو الشعر الحر. ولم تكد هذه الأخيرة تعطي شكلا لبنيتها الإيقاعية والدلالية التي سعت إلى تخليص الشعر من قيود النمطية والتقليدية حتى ظهرت قصيدة النثر التي صدقت بها دعوات أدونيس الذي ينادي بخرق الممكن ، وخلق اللاممكن.

ورغم أن التجديد في القصيدة العربية كان حتما محتوما، واستجابة طبيعية لمتطلبات البنية الاجتماعية والثقافية للفرد العربي ، إلا أنه كان متأخرا ومحتشم الخطوات مقارنة مع العالم الغربي الذي سبقنا إلى قصيدة النثر

وكل ما ينادي بالتخلص من قيود الأوزان والقوافي. ولعل أهم ما أخر استجابة الشعر العربي إلى ثورة التجديد هو:

إضفاء نوع من القداسة على الشعر لارتباطه الوثيق بلغة القرآن.

-تعاظم العاطفة التاريخية اتجاه الشعر باعتباره ديوان العرب.

-حالة الخمود الشعري التي أعقبت العصر العثماني كانت تتطلب عملية إحياء الشعر بالأساس، أكثر مما تتطلب تجديده.[1]

اتجه الشاعر العربي إلى قصيدة النثر بعد أن وجد في البيت القديم سجنا يضيق عليه فضاءات الكتابة الحرة التي تتوق إلى الانعتاق والتحرر، فأشبعت قصيدة النثر في مقابل ذلك رغبته في الخروج إلى شكل شعري أكثر حرية من حدود البيت وسلطانه، وهنا تكمن أهمية هذه الكتابة الجديدة التي تؤجج الحيوية داخل البناء النصي بعد أن خمدت حرارة البيت القديم، وهو ما ذهب إليه محمد بنيس حين قال أن : "الشعراء المعاصرين اتجهوا نحو القصيدة العربية ليؤسسوا بناء حرا، ولتستطيع الذات المرور في اللغة من حواجز قبلية قسرية"[2]، وهذا التحرر في القصيدة ما هو في الحقيقة إلا انعكاس للفكر التحرري الذي تشبع به الشاعر العربي في نظرته إلى الحياة، وصورة صريحة للثورات الثقافية والسياسية التي بها نفض الإنسان الطموح غبار الماضي، ونزع الجلد الذي ظل يختبئ وراء نتانته طامسا ريحه العطر الفواح المنبعث من الباطن البشري المفطور على حب الجمال، وهذا ما نراه بوضوح في تعليق نزار قباني على ديوانه (مئة رسالة حب) الذي هو قصائد نثرية:" ...و من خلال تعاملي مع الكلمات، وتأملي للإمكانيات الموسيقية غير المحدودة المخبئة تحت جلد المفردات، ولألوف الإيقاعات المحتملة التي يمكن أن يفجرها الكاتب من تربة اللغة وطبقاتها السفلية، تكشف لي أن الخط الصارم الذي تعودنا أن نرسمه بين الشعر والنثر هو خط وهمي، وأن قصيدة النثر التي تبرأنا منها ذات يوم، وأسقطنا حقوقها المدنية واعتبرناها طفلا مجهول النسب... قد استرجعت شرعيتها، وجواز سفرها، وأصبحت عضوا أساسيا في نادي الشعر"[3].

وأهم ما قدمته قصيدة النثر للشاعر هو قيامها على مبدأ التعددية في الشكل والتأويل. فهي تضعنا أمام احتمالات لا تنتهي من الحرية وتوفر مئات الخيارات، فلا نعتقد أن شاعرا يضيق بممارسة حريته وتبعية ذاته الكاتبة لغواية مجهولها ومساراته السرية.[4]

و بالموازاة مع هذه الحرية التي ارتمت قصيدة النثر في أحضانها تتبادر إلى الذهن العربي جملة من التساؤلات: هل تعتبر قصيدة النثر تطورا حتميا في الشعرية العربية؟ أم هي مجرد الميل حيث يميل الإبداع الغربي؟ وهل استطاع المنادون العرب بقصيدة النثر أن يقدموا لها خصوصية إبداعية تجعلنا نقول بوجود قصيدة نثر عربية؟ وكيف صاغ هؤلاء العلاقة بين قصيدتهم النثرية وعمود الشعر ، بالقطيعة الهدامة؟ أم بالهدم البنّاء الذي يحافظ على جذور الشعرية العربية؟.

و في الجزائر ،كأنموذج، كيف تعامل المبدعون مع قصيدة النثر؟ وهل استطاعت التجربة الإبداعية لشاعرها عبد الحميد شكيل أن تترجم تجربتها السياسية؟

1-الصراع بين قصيدة النثر والنظام العمودي: صراع فهم وتجديد؟ أم صراع قطيعة؟

أحاط العرب شعرهم منذ القديم بهالة من التقديس بدّدت ككل محاولات التجديد التي تربصت به وأسقطتها أمام ثابتي: الوزن والقافية، وأمام مفهوم الشعر الذي تحنط في جملة" قول موزون مقفى يدل على معنى". إلا أن رياح التغيير التي هبت في العصر الحديث كانت قوية إلى حد كسرت فيه مبادئ الموروث الشعري القديم، وحملت رؤى حداثية كان السبب في ظهورها:

-الجهد العربي الساعي إلى التجديد الواعي.

-الاحتكاك بالإبداع الغربي.

وقد تبنى حركات التجديد في الوطن العربي جملة من المبدعين المؤمنين بمشروعية التجديد، وعلى رأسهم: أدونيس، ويوسف الخال، ومحمد الماغوط، أنس الحاج ...الذين شكلوا "مجلة شعر" التي تعتبر حقلا نشطا احتضن التجارب الشعرية في لبنان، وأخذت على عاتقها إشكالية مستقبل الشعر العربي، لتخلق المجلة بذلك جوا فكريا مشحونا بالإبداع تميز عن كل الأجواء التي سبقتها في الظهور. وقد اهتدت " مجلة شعر" إلى إطلاق تسمية" قصيدة النثر" بعد اكتشاف أدونيس كتابا فرنسيا عنوانه " قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا " ليطلق هذه التسمية من خلال مقاله " في قصيدة النثر" الذي نشر في مجلة شعر (1960م)... ولم يكتف بذلك فقد نشر قصيدة نثر بعنوان " مرثية القرن الأول" في العدد من المجلة.[5]

وبإطلاقه لقصيدة النثر حدث جدال وفوضى فكرية، بين مؤيد ومعارض، وكان أنس الحاج أكثر الجميع حماسا لقصيدة النثر، حيث استمات في الدفاع عنها[6]، وقد نظّر لهذا المولود الشعري الجديد من خلال مقدمة ديوانه الشعري" لن"، مؤكدا إن الشعر والشاعران لا يخضعان للوزن والنظم.

وكثر يومها الجدال حول هذا المولود الذي اعتبره المعارضون غير شرعي، منسلخ الهوية عن أبيه، والواضح أن نقطة الاختلاف ومثار الجدل تتعلق بأمرين أساسيين:

*الربط الدخيل على الذوق العربي الذي يصل قطبين متناقضين هما الشعر والنثر. فقصيدة النثر تقوم على اتحاد ثنائيات متضادة، يرتبط كل طرف فيها بإشارة دالة تختلف عن الإشارة والدلالة الأخرى، فكيف يلتقي النقيضان المحملان برصيد مقدس في ذاكرة الإدراك الجمالي وحدود التلقي، كيف يجتمع الشعر والنثر في رابطة واحدة أو خلوة غير شرعية وتعالق متنافر أو يبدو كذلك، قصيدة/ نثر[7].

و أمام هذا الجمع المتناقض كان من الطبيعي أن تنشأ فجوة كبيرة بين قصيدة النثر ونقاد الشعر ومتلقيه، ولا سيما وأن الذاكرة العربية ظلت لقرون رهينة عمود الشعر: تبحث في النظام، وتحاكم الشعر بالوزن والقافية. وهو ما حذى بنازك الملائمة (وهي صاحبة مشروع الشعر الحر) تطعن في هذه التسمية نافية عن النثر أي قيمة شعرية ، فعندها " للنثر قيمته الذاتية التي تتميز عن قيمة الشعر، ولا يغني نثر عن شعر، ولا شعر عن نثر ، لكل حقيقته ومعناه ومكانه، فلماذا جاء الناثر المعاصر ليزدري النثر ويحاول رفعه بتسميته شعرا"[8].

وحاول أدونيس بكثير من الاجتهاد أن يثبت روح الشعر في قصيدة النثر من خلال تعليقه على شعراء قصيدة النثر مشيرا إلى أن هؤلاء لا يؤكدون على الشعر بقدر ما يؤكدون على الأداة. النثر، كالوزن، أداة، ولا يتحقق استخدامه بذاته، الشعر[9].

*أسقط رواد قصيدة النثر عمود الشعر المقدس في الفكر العربي ، القائم على الوزن والقافية، إيمانا منهم بـ " أن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر. فليس كل كلام موزون شعر بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر؟. إن (قصيدة النثر) يمكن بالمقابل ألا تكون شعرا ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية

والأوزان ، ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر...، ويواصل أدونيس كلامه محددا الفرق بين الشعر والنثر قائلا: " إن الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طرقة استعمال اللغة. النثر يستخدم النظام العادي للغة، أي يستخدم الكلمة لما وضعت له أصلا. أما الشعر فيغتصب أو يفجر هذا النظام، أي أنه يحيد بالكلمات عما وضعت له أصلا"[10].

و بهذا يربط أدونيس قصيدة النثر بالشعرية، فالشعر عنده ليس له قوالب جاهزة ومستقرة لأنه انعكاس للحياة التي لا تعرف استقرارا ولا تدع إلا حركته، وأن غاب الإيقاع الخارجي المنتظم، فهناك إيقاع داخلي فوضوي لا يسكن، مصورا الحالة النفسية التي كتبت فيها قصيدة النثر، وهذا ما قاد البعض إلى القول بإيقاع الحالة.

و يبدو من خلال كلام أدونيس أنه وقع في خطأ المقارنة والاصطلاح، حين يقارن بين (القصيدة) و(شاعرية النثر) لأن المقارنة خاطئة من أساسها، لهذا يلجأ أدونيس إلى تحوير مصطلح (القصيدة) العربية إلى مصطلح (قصيدة الوزن). وهو بهذا، حين يقتنص الوزن ويجعله صفة جوهرية للقصيدة، يحذف كل ما قاله النقاد العرب القدامى والجدد من أن تعريف القصيدة لا يرتبط بالوزن وحده، فقد اشترطوا (العاطفة، الخيال، مجازية اللغة الشعرية) أيضا[11].

بين القطيعة والتجديد:

حاول أدونيس في مواقف كثيرة أن يؤكد أن قصيدة النثر تقوم على جذور الشعرية العربية ولا تنسفها، منطلقا من فكرة أن قصيدة النثر الغربية نشأت من التراث الغربي. فالوصول إذن إلى قصيدة نثر عربية يفرض العودة إلى التراث العربي، يقول:" ولعلنا نعرف جميعا أن قصيدة النثر.. إنما هي كنوع أدبي شعري، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأمريكية الأوروبية. ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصلية يفترض، بل يحتم، الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق شامل، ويحتم من ثمة تجديد النظرة إليه، وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية اللغوية، وفي ثقافتنا الحاضرة"[12].

فأدونيس يعترف إذن بعبقرية التراث الشعري العربي ويدعو إلى الرجوع إليه لاستيعابه وتأصيله في الثقافة الحاضرة، لكنه رجوع يهدف إلى تحقيق كتابة

الخلق والإبداع لاكتابة الاستعادة والاجترار، فالعودة إلى التراث إذن هي عودة هدم وإعادة بناء، توظف بفعالية ثنائية التجديد/ المحافظة.

لكن قصيدة النثر التي هدمت القصيدة العربية وجدت نفسها في مأزق إبداعي بعدما عجزت عن الإتيان بالبديل. لهذا راح روادها ينقلون القوانين الجاهزة التي أخذوها عن سوزان بيرنارد في تنظيرها لقصيدة النثر الفرنسية متناسين أن هذه القوانين الجاهزة تخص لغة غير لغتهم، وثقافة غير ثقافتهم. ولأنهم غالوا في التجريب والتمرد على كل قوانين الشعر العربي جعلهم يقعون فيما يسمى "وهم الشكل الأسمى" و"وهم الإيقاع الداخلي"،فلا مكّنها الجمع بين الشعر والنثر من الحصول على الشكل الذي حاولوا الوصول إليه، ولا مكّنها استبعاد الإيقاع الخليلي من تعويضه بنمط موسيقي ما يحفظ لقصيدة النثر ماء وجهها أمام انتسابها للشعر.

أما أنس الحاج فيبدو من خلال آرائه وتجربته الشعرية أنه تشبّع بثقافة التمرد، التي قادته إلى خراج ديوانه((لن)) الذي يحمل عنوانه دلالة اللانظام واللاقانون في قصيدة النثر، ويعتبر ديوانه هذا"علامة فارقة في مشروع قصيدة النثر العربية وفي منجزها الإبداعي، من جهة ما تحمله في مقدمتها النظرية ونصوصها الشعرية على السواء من نفي جازم للثوابت التي قام عليها النص الشعري العربي في رواسخه القديمة لغة وإيقاعا وتصويرا". بل ذهب أنس الحاج إلى أبعد من التمرد على القديم ، فنادى باللاجديد، بمعنى أنه رفض إعادة صياغة قوانين جديدة تحكم قصيدة النثر لأنها من شأنها أن تعيدها إلى سلطة القانون من جديد، فراح يخالف كل القوانين حتى تلك التي صدرت منه، فوجدناه يقنن لقصيدة النثر بالقصر في مقدمة ديوانه((لن)) ، ثم عاد ليكتب قصيدة نثر طويلة في نفس الديوان. وهو إصرار له على عدم إلصاق قصيدة النثر بايدولوجيا معين، رغم أن هناك من يعتبر " قصيدة النثر نفسها تعبير عن ايدولوجيا، مثلما كانت قصيدة التفعيلة تعبير عن إيديولوجيا في النص، أو بقائها على أطرا النص. وعندما كان شعراء تجمع شعر وكتاب قصيدة النثر يعلنون رفضهم للتيار المحافظ فهم يحاولون إخفاء ايديولجيتهم مع تضخيم إيديولوجية الأخر القومي اليساري"[13].

ويبرر أنس الحاج مناداته بهدم التراث الشعري العربي وإحداث القطيعة مع الذوق الفني القديم في قصيدة النثر بكون هذه الأخيرة شعر، والشعر لا يقاس بأشكال هندسية أو حسابات فيزيائية، وإنما الحكم الوحيد هو قوة

الإيصال والتأثير في القارئ، بل يصل به طموح التمرد إلى إنكار وجود أي صفة لقصيدة النثر سوى صفة هي (لا لمفهوم الشعر)، فالشعر فوق الايدولوجيا وفوق القانون وفوق الرتابة.

وفي الوقت الذي تراجع فيه أدونيس واعترف بأهمية الرجوع إلى التراث العربي لتحقيق ثنائية الفهم/التجديد، ظل أنس الحاج أكثر أفراد مجلة شعر تطرفا ومغالاة في تحقيق القطيعة التي قامت في الأساس على:

- تجاوز التعريفات الكلاسيكيّة للزمان والمكان.
- قتل الأب، بمعنى الثورة على السائد/ المرجع.
- إعلاء قيمة اللغة . بمعنى جعل اللغة هيّ النصّ،والنصّ هو اللغة.

فشملت بذلك القطيعة: الوزن والموضوع والأسلوب واعتبرت كلها أدوات بالية، من منطلق أن قصيدة النثر هي البديل لكل إبداع شعري.

خلاصة

ولنا من خلال هذا العرض الموجز أن نقول أن خطأ التقليد الذي سارت عليه مجلة شعر هو ما قاد إلى الصراع حول إشكالية قصيدة نثر: هل هي قصيدة تحترم جذور الشعرية العربية؟ وبالتالي تجد لها قارئا في الوطن العربي ومكانا في الساحة الثقافية؟ أم هي مجرد محاولات لنقل تجربة غربية ؟ وبالتالي تحدث قطيعة مع التراث العربي وتدخل روادها في متاهات لا متناهية، أعجزتهم في الأخير عن تقديم بصمة إبداعية عربية في قصيدة النثر.

إنه من حق كل مبدع عربي أن يقدم شكلا إبداعيا معينا، لأن ممارسة اللغة حق للجميع، ولا يحق لأي كان أن يقول هذا إبداع صحيح وهذا إبداع خاطئ. لكن الإبداع لا يقتضي الخلط والتهجين، بل يقتضي التأطير المنظم والفهم العميق.

2-قصيدة النثر العربية نتاج: الظرف، الحاجة، الوعي.

شهد العالم العربي تحولا فكريا صارخا مع مطلع القرن العشرين، تزامنا مع النهضة العربية التي شملت كل المناحي: السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية والثقافية. وكانت هذه النهضة قد جاءت نتيجة سوء السياسة الحاكمة للعالم العربي، والتي انعكست بصورة واضحة على الأدب: شعرا ونثرا. وظهرت في أثناء ذلك جملة من الحركات الأدبية التي كانت تسعى إلى إنعاش الصورة الأدبية

في البلاد العربية، أهمها حركة الإحياء، الرابطة القلمية، العصبة الأندلسية، مدرسة المهجر، جماعة الديوان..

ولأن هذه الحركات ، في معظمها، نشأت في الغرب فقد كانت نشاطاتها متأثرة بالأدب الغربي في كثير من المواضع. ولم يفق العالم العربي إلا وقد اجتاحت الأنماط الأدبية الغربية (كجزء من الاجتياح الفكري) عقول أدبائه. فمن تجديد موضوعات الشعر، إلى التخلي عن القافية والمناداة بالشعر الحر وشعر التفعيلة، إلى الصدمة الكبرى: قصيدة النثر المتخلية عن الوزن والقافية.

فهل جاءت قصيدة النثر كتصور إبداعي وتطور فكري ناتج عن تجربة عربية معينة؟ أم هي مجرد نتاج صدمة حضارية عاشها العربي عند احتكاكه بالغرب، فلم يجد بديلا للتقليد؟

بالعودة إلى الظروف الفكرية التي تولدت عنها التغيرات الحديثة في الأدب العربي، سنجد أنها تولدت عن مجموعة من المعطيات:

-احتكاك الفرد العربي بالغرب واصطدامه بهوة حضارية جعلته ينبهر بالحضارة الغربية ويعمل على نقلها إلى عالمه الشرقي، ويعود هذا الاحتكاك إلى البعثات العلمية (المتجهة من الشرق إلى الغرب) والرحلات الاستشراقية (المتجهة من الغرب إلى الشرق).

-الترجمة التي من خلالها تم نقل العديد من الأعمال الأدبية الغربية التي وجد فيها العربي حرية ومسلحة رحبة للإبداع مقارنة بقيود الوزن والقافية المفروضة في الإبداع العربي.

-الصحافة التي صورت الواقع العربي وفتحت المجال أمام النخبة المفكرة لتنقل أفكارها إلى أفراد الأمة.

-تخطي التعليم للكتاتيب وانفتاحه على المدارس والمعاهد والجامعات.

-ظهور المعاجم وانتشار الكتب مما سهل الاطلاع على الآداب العربية والغربية.

ولقد شمل التطور الأدبي عدة أنماط إبداعية: كدخول فن الرواية، وفن المسرح، والقصة القصيرة، والشعر الحر، وقصيدة النثر. وما هذا التطور إلا انعكاس للتطور الاجتماعي، فالأدب مؤسسة اجتماعية أداتها اللغة التي هي نفسها من خلق المجتمع[14].

فالشعر ديوان العرب، كان يصور في القديم الحياة الاجتماعية أصدق تصوير، بل إن الإنسان المعاصر لم يتعرف إلى الحياة الجاهلية إلا من ثلاثة أمور:

-الشعر الجاهلي الذي صور كل مناحي الحياة.

-القران الكريم الذي ذكر بعض ملامح الحياة الجاهلية كالكرم، وكثرة الحروب، والتبرج، ووأد البنات...

-تدوينات قليلة لبعض روايات المخضرمين.

فالشعر، من الجاهلية وحتى الآن، من صنع المجتمع، ويعبر عن خلفياته الثقافية والدينية. فإن كان الشاعر القديم يعبر عن ولائه لقبيلته وشوقه لمحبوبته وقهره لأعدائه بأشعاره الطويلة وتغنيه بالأوزان والقوافي ، فإن الشاعر المعاصر، وأقصد هنا شعراء قصيدة النثر، لا يمتلك نفسا طويلا وهو يحتضر ويئن تحت الغش السياسي والرداءة الفكرية، إنه يعبر عن رفضه لسلطة القانون وقانون السلطة بخرق مقدسات الشعر وضوابط الوزن والإيقاع، ومن أين يجئ الإيقاع المضبوط، القياسي، المتواصل بلا اختلال، فيما الكون يعجّ بالفوضى، والروح بالتضارب، أمن خارج الكون؟ أم من خارج الروح؟[15] وأي شعر هذا الذي لا ينبثق من الروح.

ومن هنا يأتي إيماننا بأن للأدب فضيلة تخصه وهي التسجيل المخلص لسمات العصر والحفاظ على أفضل تمثيل للأخلاق وأفضل تعبير عنها، مثلما يقول المؤرخ الانجليزي للشعر توماس وارثون.

فالشاعر فرد ينخرط في قضايا أمته الفكرية منها والسياسية.. ليخلق للأدب واقعيته. والشعر في العصر الحديث ليس وظيفته التطريب والانتشاء، في وقت الفرد فيه حزين، والشارع مدمر، والرغبات مكبلة. بل الشعر كما يقول نزار قباني: الشعر هو الناس، هو الشارع.

إن الحداثة ، التي ولدت قصيدة النثر، ليست إلا ثورة نبعت من داخل الفرد العربي ليعبر بها عن ثورة المجتمع والفن والفكر وهذا ما يؤكده أنس الحاج: " الشعر هو الذات أيضا ما حوله وخارجها. ولكن الأحداث الخارجية يمكن أن تستحيل جزءا من الذات. عندئذ يعبر عنها الشعر. ولكن غالبا بطريقة غير مباشرة، ويمكن أن لا تعبر عنها أبدا. شرط الشعر أن ينبعث من الذات." [16]

وبالعودة إلى المشهد السياسي الستيني والسبعيني في الوطن العربي سنرصد أحداثا كثيرة للفشل الاستراتيجي والتصدع القومي والزيف الحضاري الذي كان كافيا ليخرج جيلا عربيا واعيا مدركا من جهة، متخبطا في الشرخ الحاصل بين طموحه وواقعه من جهة أخري. ولم يعد هذا الجيل

قادرا على تقبل كل ما هو مطروح منظّر له، بل أصبح يناقش المطروح ويتخطى النظرية الصماء بوضع نظريات جمالية قادته إلى خلق أنماط أدبية قادرة على احتواء تجربته، وإخراجه من واقعه الهش الذي يحمل الثبات في صورته الخارجية، والفوضى والانهيار في صورته الباطنية.

لقد ظهرت قصيدة النثر في فترة تغيّر فيها الذوق والمتذوق، والفكر والمفكر، وزاد فيها الوعي بما هو داخلي وخارجي، واشتدت الحاجة للتعبير عن هذا الوعي الذي هو في الحقيقة نتاج ظروف سياسية وتاريخية وثقافية مرّ بها الفرد العربي، فأعطى لنفسه فسحة أكبر في ممارسة اللغة بطرقته الخاصة التي تستوعب حاجته وطاقته وتجربته.

إن قصيدة النثر كشكل من أشكال التحولات الأدبية ما هي إلا نتيجة لتحولات العصر وظروف كل مرحلة تاريخية، فهناك ارتباط وثيق بين الحياة الثقافية والحياة الاجتماعية، كما أن حركة الحداثة بطبيعتها تسعى دوما للتغيير وهي تجاوز للثابت، فالثبات يعني الموت، لذا فقد كان وعي الشعراء بالتجديد مبكرا[17].

3-<u>قصيدة النثر في الجزائر: (تجربة عبد الحميد شكيل الشعرية)</u>.

عبد الحميد شكيل مبدع جزائري استطاع أن يفتك لقصائده النثرية مكانا متناهيا في الساحة الشعرية الجزائرية، والشاعر الوحيد الذي يكتب ورفض أن يطفئ صوته سنوات الإرهاب والتخريب والفوضى، من مبدأ أن ما يدفعه إلى الكتابة هو ما يدفعه إلى الحياة. (و لأن المسافة الورقية لا تسمح لي ببث دراستي التي أجريتها عن تجربة عبد الحميد شكيل سأتجه إلى الاختصار وبث النتائج مباشرة).

تميزت التجربة الشعرية للمبدع عبد الحميد شكيل بجملة من الخصائص:

- ❖ أوضح ما يسم القصيدة النثرية عند عبد الحميد شكيل الشعرية نزوعها الدائم إلى التجريب والمغامرة الفنية المستمرة.
- ❖ يعتمد شكيل في كتابته لقصيدة النثر على اللعب بالكلمات والرموز والعلامات، ليكون منها أدوات للتجاوز وخلخلة بنية الخطاب الشعري ليصل للبعد الأخير المتمثل في جمالية القصيدة.
- ❖ القصيدة النثرية تحاور عنده الشعر والسرد وتبحث عن الذات، والوطن، والحب في مختلف الفنون والعلوم والمعارف،

تستوحي مدادها من الصوفية والفلسفة والعقيدة والطبيعة. يتعامل معها شكيل تعاملا فنيا وفكريا في لعبة شعرية تكسر العلاقات والقواعد، ليؤسس بذلك خصائص القصيدة النثرية الشكيلية التي منها:

- ✓ مأساوية المشهد التعبيري.
- ✓ صوفية العوالم.
- ✓ تجريدية الصورة وغموض المعنى.
- ✓ نثرية الإيقاع.

❖ قدرة الشاعر وقصيدته على إرباك القارئ وإلحاق القلق به، وجعله يعيش بين المتاهة واليقين وتحول الأفكار وفاجعة الصدمة المعرفية.

قصيدة النثر الشكيلية وسيلة لتوصيف الرعب السياسي:

عبد الحميد شكيل، كما أنا، وكما أنت، كما الشجر والحجر والوادي وأسراب الطيور وأشجار الزيتون، غرق في حلم جزائر الشهداء والحرية والبناء والمساواة وكل ما هو جميل من مبادئ ثورة نوفمبر، ثم استفاق من حلمه على جزائر الإقصاء السياسي والتهميش الفكري والدكتاتورية والتبعية لاستعمار خرج ولم يخرج، استفاق على جزائر الدم والتقتيل فلم يصمت كما صمت الخائفون من الموت، لأن من أراد قتل شكيل فليكسر قلمه. وجاءت قصائده تنضح بما في وطنه من الخراب وما في نفسه من الأمل المزوج بالألم، كمجموعته الشعرية ((تحولات فاجعة الماء)) التي يقول عنها: "تومض بالكثير من مفردات الدم والموت. لأنها كتبت في خضم تلك التحولات المأساوية التي كادت أن تعصف بالجزائر ومنجزاتها... مجموعتي هي توصيف مرعب ودال على حالة الدمار والموت الذي عرفته الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، بل أزعم بأن القصيدة الجزائرية كانت تشير وتحذر من الزلزال الكبير الذي هز الأركان"[18].

يفتتح شكيل مجموعته((تحولات فاجعة الماء)) بقصيدة ((الشجر المقاوم)) في تحد جميل يرفعه في وجه الوجع، ويختمها بقصيدة ((الزهو يليق ببونة)) في تأكيد مزين بالأمل الجميل أن بونة (مدينة عنابة) ولدت من رحم السعادة وليس بيد المجرمين، وإن طال أمدها، أن تغير سنة الله في خلقه،

فتمسح عنها زهوها أو تعكر صفو عشاقها أو تخرس أصوات الكعب العالي لنساء يعبرن الشارع بكثير من الحبور. يقول:

وقال لبونة: دمي، وروحي، سر تواريخي، بهجة
منفاي الذي أرتديه مرحلة، وأشرعه نشوة دموية
تشتهيها الكعاب،
فهلا أوردتني منابع الماء؟
و هذبت سطوتك المستديمة،
و أعطيت بونة ما يليق بزهوها المشمخر.

قصيدة النثر الشكيلية تعلن تمردها على اللغة:

يمتاز عبد الحميد شكيل في كتاباته برؤيا واضحة المعالم عن الإبداع فهو " يرفض القوالب الجاهزة ولا يستحسن المقاييس والقواعد التي تخنق الكتابة لذلك نجده يهرب من كل نمطية ويكتب نصوصا تنزع نحو فضاءات الخرق الجمالي"[19].

وبطريقة إبداعية يفلت عبد الحميد شكيل من قيود النمطية الشعرية ويؤسس لقصيدته في العوالم الصوفية التي ترتفع عن عبثية العالم، فنجده " يراوغ اللغة ليلقي بآخر أنفاسه، يمارس آخر الحلول في اللغة حيث الجسد يتخذ مساحات واسعة من البنية النحوية والتركيبية، وهنا تصبح اللغة والعبارة شكلا من أشكال الفهم"[20]. ولعل هذا ما عبر عنه بالخروج من غبار اللغة في قصيدته النثرية((تحولات محاق اللون)) من مجموعة مرايا الماء:

لم أرها..
و لم أجد الماء الذي كنت أنتظر
و انخرطت في شهوة البكاء،
و دعوت الشجو، كيما يشاركني الفرح؟
لكنه نأى في رأد الفلاة..
و خرجت من غبار اللغة...[21]

خاتمة:

قصيدة النثر، شئنا أم أبينا، جنس أدبي جديد فرض نفسه في الساحة الإبداعية، وفجّر موجة من الأسئلة والصدامات الفكرية بسبب ما حملته،

بجرأة كبيرة، من كسر لقيود الشعرية العربية التي رافقته زمنا طويلا. وهذا البحث على بساطته الفكرية والكمية يوقفنا أمام جملة من النتائج أهمها:

❖ اللغة ممارسة، والممارسة لا يجب أن تحدها حدود، أو تأسرها قيود. وعليه فمن حق كل ممارس لهذه اللغة أن يشكل نمطه الخاص متى استطاع إلى ذلك سبيلا. وبالمقابل ليس من حق أي كان أن يحكم على هذه الممارسة بالصحة والخطأ.

❖قصيدة النثر مولود ارتجالي، أخرجها من أخرجها إلى الوطن العربي دون تفكير معمق وتنظير مؤسس، مما سار بها إلى التقليد الذي سرعان ما ضعفت شوكته وذبلت زهرته، ليجد أصحابها أنفسهم أمام خطيئة إبداعية.

❖قصيدة النثر نص إبداعي وجد الكثير ضالتهم فيها، لما فيها من معطيات الحرية، التي جعلت منها مساحة تتسع لاحتواء الدفقة الشعورية على اختلاف معطياتها. وأصبحت ، وهي أداة تعبيرية في يد بعض المبدعين، نصا قادرا على أن يكون في مرحلة ما ديوان العرب، نظير قدرتها على نقل التجربة الفردية والجماعية للمبدع.

❖ما تعانيه قصيدة النثر ليس قضية رفض أو تأييد، وإنما قضية فهم واستيعاب، وبالتالي قضية: الاصطلاح، والتأسيس، والاحتواء، والتطبيق.

❖ قصيدة النثر عانت من صراع المنادين بها، فمنهم من أراد أن يؤسس لها على جذور الشعرية العربية من خلال الفهم العميق للتراث والانطلاق من هذا الفهم لبناء قصيدة النثر بتفعيل ثنائية الهدم وإعادة البناء. في الوقت الذي رأى البعض ضرورة تطبيق القطيعة المطلقة مع التراث تخوفا من الوقوع مجددا في الاجترار.

❖ ما عابه النقاد على رواد قصيدة النثر هو تخليهم عن الموروث الشعري وقوانينه دون القدرة على الإتيان بالبديل، ولعل ذلك يرجع في الأساس إلى عدم أصالة قصيدة النثر في الذوق العربي والاعتماد الكلي على استيراد مجهودات سوزان برنارد.

❖ مثلت قصيدة النثر قفزة نوعية في الفكر العربي الذي لم يتعود أن يمس قداسة القانون, أو يقول لا لما تفرضه عليه مختلف السلطات، ولعلها لعبت دورا لا ينكره أحد في زعزعة غول السلفية، وإعطاء قوة للفرد لكسر كل ما تفرضه الثنائية المتلازمة السلطة/ القانون.

❖ قد تحظى قصيدة النثر بالنجاح والشعبية إذا غيرت المصطلح وتخلت عن إصرارها الانتماء إلى الشعر، وأقترح في هذا المقام اعتماد ما أطلقه البعض : النصوص الإبداعية.

❖ كل من تناول ظروف ميلاد قصيدة النثر في العالم العربي خلص إلى أنها ليست تطور للشعرية العربية. لكن استقدامها لم يكن عبثيا ، وإنما خضع لظروف عربية معينة من اللازم الاعتراف بها، تتعلق في مجملها بتأخر عربي مواز لتطور غربي.

❖ مثلت تجربة الشاعر عبد الحميد شكيل فرادة في استثمار الحرية التي قدمتها قصيدة النثر في التعبير عن قضايا الفرد الجزائري، وفي مقدمتها رفض الفوضى السياسية التي تسبب فيها أصحاب المصالح الخاصة.

إحالات:

---

[1] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2004، ص: 107.

[2] الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2006، ص: 164.

[3] نقلا عن الرعي بن سلامة، تطور البناء في القصيدة العربية، ص: 118.

[4] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006، ص: 116.

[5] حبيب بوهرور: تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، أطروحة دكتوراه، قسنطينة، 2007، ص:15.

[6] جروة علاوة وهبي: التجريب في القصيدة العربية، ص: 12.

[7] عبد الناصر هلال: قصيدة النثر العربية، نادي الباحة الأدبي، المملكة السعودية، ط1، 2013، ص:127.

[8] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981، ص: 226.

[9] ايمان الناصر: قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، وزارة الثقافة والتراث الوطني، مملكة البحرين، ط1، 2007، ص: 75.

[10] عبد الناصر هلال: قصيدة النثر العربية، ص: 113.

[11] عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2002، ص: 41.

[12] إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية، ص: 75.

[13] عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص: 44.

[14]المنهج الاجتماعي في دراسة الأدب. موقع قلمي, www.9alami.com

[15] القول لرفعت سلامة، نقلا عن عبد الناصر هلال: قصيدة النثر العربية، ص: 9.

[16] عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص: 47.

[17]) أمال ذهنون: تحولات القصيدة العربية، مجلة المخبر جامعة بسكرة، ع5، مارس 2009.

[18] عبد الحميد شكيل، حوار أجراه معه عبد الرحمن تيبرماسين، مجلة عمان، ع 133، ماي 2006.

[19] عبد الحميد شكيل: رمزي التعبير وأفق التأويل، حاوره وليد بوعديلة، جريدة الأحرار، 17 أوت 2005.

[20] عبد الحميد شكيل لجريدة اليوم ،6 سبتمبر 2004.

[21] عبد الحميد شكيل: مرايا الماء، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2005.

واقع ومستقبل الأدب السياسي في العالم العربي: دراسة في تأثير حركيات العولمة على مورفولوجيا المعنى في النص الأدبي السياسي.

أ.خديجة بوريب
جامعة جيجل
bourib_khadidja@yahoo.com

مقدمة

يقول أرسطو :" إن المعايير التي تطبق على الشعر، غير التي تطبق على السياسة، وغير التي تطبق على الصنائع الأخرى". وهو بذلك يقر في التمايز بين عدد من الحقول، دون أن ينفي الصلات الناظمة لها على اختلافها ،والبحث عن هذه التمايزات والروابط الجامعة مهم وضروري؛ لأنه يسهم في استخلاص الصفات النوعية للظاهرة الأدبية وأبعادها.

وقد فرضت العولمة على الكتاب تغيير توجهاتهم من التركيز على المحلية إلى السعي نحو الانتشار العالمي اعتمادا على الترجمة، فاللغة الأم صارت حاجزا عند الكتاب إن ظلت كتاباتهم لا تصدر إلا بها، وصار عليهم التفكير في الكتابة باللغة الإنجليزية أو ترجمة مؤلفاتهم إلى هذه اللغة وغيرها من اللغات التي يعرفها مئات الملايين من البشر حول العالم في ظل العولمة.

ومن خصائص الأدب السياسي أنه ليس أدب الوقت - أدب آني - يموت بانقضاء الحقبة التي يتحدث عنها، أو بموت المشكلة موضوع هذا الأدب، لأنه أدب حي يعبر عن معاناة الإنسان المسحوق، ويؤرخ فنياً - لحقبة مهمة في تاريخ الشعوب المغلوبة على أمرها، ومن هذا القبيل كان حرص الناس على قراءة المذكرات السياسية والعسكرية. ويمكن إبراز قيمة الموضوع من خلال المنطلقات المعرفية التالية:

-القيمة الفينومونولوجية للموضوع:

تبرز القمية الفينومونولوجية من خلال التطرق لظاهرة الأدب الرقمي وكيفية التعاطي مع الثورة المعلوماتية في ظل العولمة الاتصالية وموقع الأدب السياسي في ظل شبكات التواصل الاجتماعي الفايس بوك، تويتر من جهة ومن جهة أخرى الحراك السياسي والاجتماعي في المنطقة العربية.

-القيمة الابستيمولوجية للموضوع :

تظهر القيمة الابستيمولوجية للموضوع في إثارتها لحوار حول علاقة الأدب بالسياسة في ظل العولمة الاتصالية.

-القيمة الأنطولوجية للموضوع :

تبرز هذه القيمة من خلال تحليل ظاهرة الأدب الرقمي في المجال السياسي وموقع المخيال الأدبي للفرد العربي وسيكولوجيا التلقي لهذا النوع من الأدب، خاصة في إطار سرعة الوصول للمعلومة، وما مدى تأثيرها على المخيال الاجتماعي للمجتمع العربي.

إن ابتعاد الأدب عن المفاهيم السياسية أفرز عالما سياسيا جافا جشعا وغير إنساني، الهدف لديه يبرر الوسيلة. ولا يمكن لأحد أن ينتقد رجل السياسة بأنه لا يمتلك المعرفة الأدبية الكافية بل ولا يهتم بالأدب، لأننا نعتقد بأن الأدب عالم منفرد بذاته بهذا الوجود، عالم يخص فئة ما من البشر، ونكاد لا ندرك أن الأدب هو انعكاس للإنسانية على سطور وحروف الكاتب، وأن الكاتب لا يكتب ما يرى أو يسمع، فكل إنسان يرى ويسمع، ولكن الكاتب يكتب عما يدور في مساحة الفكر والشعور بأبعاد تتجاوز حدود حواس الإنسان العادي، لذلك وحين يكون رجل السياسة رجل أدب أيضاً، فإنه يكون من عظماء رجال السياسة وتدخل مقولاته التاريخ، ويكون مرجعا أدبيا وسياسيا بنفس الوقت لما لديه من اتساع إنساني استوعب المفاهيم السياسية ومزجها بالمفاهيم الأدبية ليكون أكثر فهما، أكثر تعاطفاً، أكثر إبداعاً لكل ما يدور من حوله؛ يقول إليانور روزفلت: "أحياناً أتساءل، إذا كنا سوف ننضج في سياساتنا بأن نقول أشياء محددة تعني شيئا حقيقيا، أم أننا سوف نستعمل دائماً عموميات يرضى بها الجميع التي وفي الحقيقة لا تعني سوى القليل".

هذه المقولة البسيطة تلخص صدق رجل سياسة مع ذاته وأنه انطلق من شعور إنساني أدبي بعدم الرضا عن المراوغة وعدم الصدق في السياسة. ويقول ديفيد إيزنهاور: "الشعب الذي يقدر امتيازاته فوق مبادئه ينتهي بأن يخسرهما معاً". وهي مقولة يمكنها أن تكون أدبية أو سياسية وبعمق إنساني وأخلاقي واضح. إن تقليص مساحة الأدب في السياسة خصوصاً في الزمن المعاصر، أنتج شخصيات لا همها سوى مصالحها الخاصة،وحتى لو اهتمت بمصلحة بلدها فهو اهتمام شديد الأنانية والمادية والنفعية تزول أمامه كل الاعتبارات الإنسانية، وهو أخطر ما تقدمه السياسة في زمننا المعاصر،

أصبح رجل السياسة شخصية تثير الخوف والقلق لأنها مجردة من نظرتها الإنسانية للأمور.الأدب ليس صورة بلاغية أو روايات ممتعة، إنه أحد الأدوات المهمة بتطوير الحس الإنساني، سواء على الصعيد الفردي أو الجماعي، حتى أن السياسة تتقلص مساحتها أمام امتداد إنسانية الأدب وتتحول لموضوع من مواضيعه، أما الأدب فلن يكون أبدا ضمن برنامج شخصية سياسية ترشح نفسها لمركز ما،ولكنه سيكون حتما حاضرا بنظرة الناخبين له،لأنهم ينتخبون صفاته الإنسانية وليس مكتسباته المادية.من خلال ما سبق يمكن طرح الإشكالية التالية: **ما هو واقع الأدب السياسي في العالم العربي؟ كيف يمكن بناء دلالة معرفية حول المعنى والعلاقة بين السياسة والأدب في عصر العولمة؟ كيف يمكن استشراف مستقبل الأدب السياسي في العالم العربي في ظل المتغيرات الداخلية والخارجية في عصر العولمة؟.**

المحور الأول:العلاقة الديناميكية بين الأدب والسياسية.

طرح تيري إيجلتون سؤالا في كتابه مقدمة في نظرية الأدب، هل ثمة علاقة بين السياسة والأدب؟ وحصر الإجابة في تأكيده أن نظرية الأدب الحديثة جزء من التاريخ السياسي والإيديولوجي، وهي مرتبطة بالمعتقدات السياسية والقيم الإيديولوجية.و أهم ما ميز رؤيته هو ذلك الجزم بأن الحديث عن نظرية أدبية تقوم على الجمال الخالص، هو مجرد وهم كبير، وأن كل نقد أدبي هو نقد سياسي، وما طرحه ينم عن توجه للانفتاح على علم السياسة.فهل لدى علم السياسة ما يقترب به من علم الأدب؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ينبغي ألا تقتصر على الأبعاد الإيديولوجية للنظرية الأدبية، بل من الضروري أن تمتد إلى بعض القواسم المشتركة بين السياسة والأدب من جهة، والتفاعل بين هذين المفهومين على أرض الواقع من جهة أخرى[(1)].

و يرى الروائي السويسري"جوتفريد كيلر" بأن كل شيء سياسة ويعلق جورج لوكاتش على هذه المقولة بقوله :" إن الكاتب السويسري الكبير لم يقصد أن كل شيء سياسة تكبله السياسة مباشرة، بل هو يرى على العكس من ذلك كما كان يرى بلزاك وتولستوي أن كل فعل وكل فكر، وكل عاطفة من عواطف الإنسان ترتبط ارتباطا لا ينفصم بالحياة وبصراعات المجتمع، أي ترتبط بالسياسة، وسواء كان البشر أنفسهم واعين بذلك، أم غير واعين به، أم يحاولون الهرب منه فإن أفعالهم وأفكارهم وعواطفهم تنبع على الرغم من ذلك موضوعيا من السياسة وتنصب فيها"[(2)].

يحيط بمفهوم القيمة، يجعل من استخدامها مفتوحا أمام الباحثين في كثير من مجالات المعرفة، فما هي العلاقة النظرية القائمة بينها وبين الأدب؟[4].

إن الإجابة على هذا السؤال تبدو معقدة بمقدار تعقد مفهومي الأدب والقيم، لكن بوجه عام يمكن رصد سمات مشتركة تجمع هذين المفهومين أبرزها[5]:

-جوهر القيمة تعد جزءا من علم الجمال والأخلاق والفلسفة والسياسة، وهذه الحقول مفتوحة على الأدب، حيث أن الإبداع الأدبي يصور عدة أبعاد منها الجمالي والوجداني، الثقافي والاجتماعي، وهي تتماس مع الجوانب السياسية.

-قيمة الشيء تعتمد على الذات المدركة له لا على صفته، فالحكم القيمي تعبير عن انفعال المتكلم حيال شيء ما، والأدب كذلك لا يخلو من العنصر الذاتي المعتمد على خيال المبدع وخصوصية حالة الإبداع نفسها.

-يرى الفكر المثالي أن القيمة قد انفصلت عن الواقع الذي نشأت فيه، وتشكلت كمفاهيم مجردة، مثل الحق والخير والجمال والسعادة، وصارت قيما عليا يقاس عليها سلوك الإنسان لمعرفة ما إذا كان سلوكا حسنا أم العكس.و ينطبق هذا الأمر على الروائع الأدبية التي تنفصل هي الأخرى عن الظروف التي أوجدتها.

-و على المستوى العملي، يلاحظ أن اللغة الأدبية حاضرة في شدة في عملية صناعة القيم، وتبعا لهذا فإن وجود علاقة ما بين الأدب والسياسة، ووجود سمات مشتركة بين القيم والأدب، يفسحان الطريق أمام التصدي لإمكانية أن تكون القيم السياسية مدخلا لدراسة النص الأدبي من منظور سياسي.

و السؤال الذي يطرح هو كيف يمكن أن تكون القيم السياسية مخلا لدراسة الأدب من منظور سياسي؟ إن القيم السياسية تتقاطع مع مفاهيم وقضايا تقع في صميم العمل الأدبي، مثل البحث عن المثاليات والانتصار أحيانا للأخلاقيات، وتقديم تصور فلسفي جمالي للحياة الإنسانية ينتقد بصورة مباشرة أو غير مباشرة الواقع الذي تفرضه السياسة، ويطرح رؤى أفضل إنسانيا واجتماعيا وهذا التقاطع يسمح للقيم السياسية بأن تكون مدخلا إلى أعماق الأعمال الأدبية.

إن علاقة الأديب بالسياسة تتأرجح بين طرفي معادلة[6]:

-المعادلة الأولى: عندما يكون هم الكاتب توصيل رسالة سياسية بصورة فجة ومكشوفة.

- المعادلة الثانية فهي تنطلق من فهم الكاتب لعمله الأدبي على أنه ممارسة لغوية أساسا من هنا كان لابد من التفريق بين الكاتب من حيث هو ذات إنسانية تقدم موقفا سياسيا من العالم في حين يقدم عمله الأدبي موقفا أدبيا له أثر سياسي، هذا الأثر لا يتطابق مع موقف الكاتب السياسي إلا عندما يحقق التوازن بين مفهومه للعالم وبنائه الفني.

و عليه فإن الكتابة الأدبية لا تعطي آثارا صحيحة في حقل السياسة إلا عندما تنهض أصلا على سياسة صحيحة أما إذا شابها زيف وتهافت ذهب المنظور العام الذي يحمل الكتابة والسياسة، ولا يكون الأدب سياسيا بالمعنى المطلوب والمبنى المرغوب، إلا حين تصبح المادة الفكرية سياسية كانت أو غير ذلك) عنصرا تكوينيا في الأدب، إذا حذفت اختل النص وفقد كيانه –بإضافة- عنصر الرؤيا:اقتراح عالم أفضل يتحقق في مستقبل غير منظور، أو التحذير من مستقبل مظلم قادم.و إذا كان تناقض الكاتب والسياسي لا يعني استحالة العلاقة بينهما، فما هي العلاقة الصحيحة بين الكتابة والسياسة؟

إن تحديد هذه العلاقة هو الشرط الأساسي لنجاحهما وعليه لابد من الوصول إلى معادلة جديدة غير التي حكمت العمل بحيث يكون تأكيد التمايز بين المعيار العلمي للمعرفة، والمعيار البرجماتي للسياسة، وحين تستقيم العلاقة بين الكتابة والسياسة يصبح دور الكتابة هو الاقتراب من أسئلة السياسة ويصبح دور السياسة هو تصحيح إجابات الكتابة،تصحيحا لا تفرضه أوامر السياسة.و حينها يتوارى الصراع السياسي والثقافي ولو إلى حين والاتكاء على التصحيح لإنتاج معرفة تبدأ وتراعي ظروف المجتمع وروح العصر وتشارك في وحدة المشروع السياسي-الثقافي حيث ينتهي التعارض بين الإبداع والسياسة وينفي التعارض بين العمل اليدوي والذهني،هذه نظرية طوباوية ولكنها جديرة بالتفكير، فمهما كان حجم الوهم أو اليقين، تظل الثورة الاجتماعية هي الحقل الوحيد الذي يسمح بإبداع الكتابة وإعطاء القراءة نوعا من الثورة لإعادة التثقيف الكاتب والقارئ ولم لا السياسي، وهذه غاية كل فن-أدب- ذلك الذي يظل مرتبطا ارتباطا وثيقا بروح عصره، ومعبرا بشكل دقيق عن أهم مشكلات الواقع ويبرهن تاريخ الفن أن أعظم الأعمال الفنية روعة وجمالية وأداء كانت ذات مضامين سياسية إيديولوجية(7).

المحور الثاني:واقع ومستقبل الأدب السياسي في العالم العربي في ظل العولمة الاتصالية.

أولا: العولمة الاتصالية:المفهوم والدلالات المعرفية والعملياتية.

تشير العولمة إلى مجموعة من السيرورات المؤدية إلى مجتمع عالمي واحد مجتمع كوكبي وهذه السيرورات تشكل عولمات كثيرة، وهكذا فإن هناك في العلوم الاجتماعية عددا من التصورات النظرية للعولمة يوازي عدد المدارس والاجتهادات،ففي الاقتصاد تشير العولمة إلى التمويل الاقتصادي وانتشار علاقات السوق الرأسمالية، أما في العلاقات الدولية فيكون التركيز على الكثافة المتزايدة للعلاقات الدولية في ما بين الدول وتطور السياسة الكوكبية، في السوسيولوجيا يكون الاهتمام منصبا على الكثافات الاجتماعية العالمية المتزايدة وصولا إلى بروز مجتمع عالمي، أما في الدراسات الثقافية فنجد أن التركيز متجه نحو الاتصالات الكوكبية والتنميط الثقافي الشامل للعالم فضلا عن التركيز على ثقافة ما بعد الاستعمار، وفي التاريخ ينصب الاهتمام على دراسة أساس نظري لنوع من التاريخ العالمي(8).

إن مفهوم العولمات يتمظهر من خلال الزمان والمكان وكذا من حيث الماهية والموضوع وبالتالي لا يمكن فهم العولمة بشكل أحادي، سواء أكان ذلك من زاوية اقتصادية أم سياسية،اجتماعية، أم ثقافية وليس من الضروري تزامن عولمة هذه المجالات إذ يمكن أن تسبق عولمة مجال معين عولمة المجالات الأخرى،كما انه من جهة أخرى فقد أثبت تاريخ العلاقات الدولية أن هناك عولمات كثيرة لكنها لم تكن بارزة بالشكل الذي برزت به العولمة الحالية،كانت متضمنة بصورة واضحة في مفاهيم أخرى تم إماطة اللبس عنها مع التغيرات الكبيرة التي حدثت.من جهة أخرى فإن تناول العولمة بصيغة الجمع أي باعتبارها عولمات تشمل عددا من العمليات الاجتماعية والسياسية ليست مجرد آلية ذات إجراء واحد، فالعولمة كمتغير يمكن أن تغطي عددا غير محدود من أوجه الحياة الاجتماعية ويمكن أن يتعدى مداها التعدد القاري إلى الكون بأكمله، كما أنه من الممكن أن تحركها آليات مختلفة فهي عمليات متعددة الأشكال وباختصار فإن المفهوم يشير إلى تعددية العمليات الاجتماعية.

فحسب جوران توربون فإن هناك ست موجات تاريخية للعولمة:انتشار الأديان، الغزوات الاستعمارية الأوروبية، صراعات قوى أوروبية داخلية خالصة،ما بعد الحرب العالمية الثانية والآليات السياسية للحرب الباردة، آليات

العولمة المالية والثقافي.هذه الموجات تقضي إلى تعدد أشكال العولمة وصورها وبالتبعية تعدد المقاربات النظرية بين مقاربة تركز على الجوانب الاقتصادية وتعلها طاغية على الجوانب الأخرى وبين مقاربة مركزة على الجوانب السياسية والثقافية وغيرها، ويحمل هذه المقاربات على حد تعبير برتران بادي التقت في فكرة "الفاعل" وتجاهلت "النسق" رغم أن العولمة هي ملك لنسق أو لنظام أو لإطار يحدد مجال حركة الفواعل سواء كانت الفواعل فردا في سلوكياته اليومية أو دولة(9).

أما العولمة الاتصالية مصطلح يطلق على المنظومة الاتصالية العالمية والثورة الحاصلة بقلب وسائل الإعلام والاتصال، هذه الشبكة الاتصالية المكثفة عرفت تناميا ملحوظا منذ بداية سنوات التسعينات :تكنولوجيا ثلاثية الأبعاد والافتراضية أدت لاتساع القاعدة التحتية لوسائل الإعلام المرئية والمكتوبة والمسؤولة عن نقل المعلومة؛ حيث أدت الثورة المعلوماتية إلى تعزيز الوعي بالقضايا السياسية، الاقتصادية والمجتمعية داخل المجتمعات، فالمواطن العربي حاليا أصبح على اتصال دائم بالساحة السياسية بفضل القوة النسبية التي منحتها إياه الثورة المعلوماتية، فمحدودية أو عدم استقلالية وسائل الإعلام بمرحلة سابقة جعلته غائبا عن ساحة الحدث لمدة طويلة، حاليا أصبح هذا الفرد على إطلاع دائم بالإصلاحات الدستورية والاقتصادية والقوانين الداخلية وهذا ما يرفع بدوره من درجة فعاليته داخل المجتمع ويشجع على الحركية الإيجابية للقوى البنيوية التحتية،فقد ظل الفرد في المجتمعات العربية طيلة فترة طويلة آلة ووسيلة لخدمة الأهداف السياسية والشخصية للنخب الحاكمة، حتى إن مسارات المؤسسة عجزت في بعض الحالات عن إعادة تنظيم العلاقات الداخلية للعقد الاجتماعي لان القطاعات الشعبية لا تقوم بوظيفتها فغياب المعلومة والوعي جرد المجتمع المدني من وظيفته(10).

إن الثورة المعلوماتية لا تسمح فقط برفع درجة الوعي لدى الأفراد بل تؤدي لتحسين الأداء الداخلي للأفراد فيما يتعلق بالقضايا الداخلية وحتى التاريخية والأدبية، وقد ساهمت ثورة المعلومات بتقوية الروابط الأفقية والتصادمات التحتية على أساس ديني عرقي، مصلحي أو سياسي سواء داخل الدول أو عبر المجتمعات، فالمعلومة قد كسرت الحواجز المادية بين الشعوب وأعادت صياغة وترقية المخيال الاجتماعي لدى الأفراد، فالطبيعة العمودية

على المستوى الدولي أو الوطني والتي سمحت باحتكار نخب حاكمة وفواعل سياسية لمسار اتخاذ القرار تعود لقدرتهم على ترسيخ نموذج تربية سائد عبر المؤسسات التربوية والآلة البيروقراطية الدولاتية، والذي بدوره سمح بترسيخ نسق عقيدي بين القطاعات الشعبية تحول تدريجيا لمنطلق للاستجابات وردود الأفعال اتجاه قضايا مختلفة.

والثورة المعلوماتية أدت إلى بناء بنى معرفية جديدة وبالتالي تعزيز العلاقات الأفقية على حساب الانقسامات الإثنية والجهوية والسياسية داخل المجتمعات أو الانقسام شمال-جنوب على المستوى العالمي عبر الفايس بوك، تويتر، إذ أصبح من السهل تنظيم احتجاجات شاملة مكثفة، بآن واحد، وربما من أحد مظاهر هذا التغير هو سلسلة فضائح الفساد للنخبة السياسية في العديد من الدول التي تحاول شرعنة نفسها في مواجهة تنامي القوة الموازية عبر القضاء على الخصوم، بصيغة أخرى بقدر ما تتعاظم هذه التنظيمات الأفقية ويتحسن أداؤها تتفكك الائتلافات المصلحية المتواجدة بالسلطة.(11)

ثانيا: واقع الأدب السياسي في العالم العربي في ظل الحراك السياسي والاجتماعي في المنطقة العربية:

الأدب السياسي في العالم العربي ظهر كرد فعل لموجات الاستعمار وحملاته على البلاد العربية في بداية القرن الماضي، كما جاء مساندا لجهود النضال ضد المستعمر في الأربعينيات والخمسينيات، ثم استمر تطور هذا الأدب خلال الستينيات وظهور الحداثة وما بعد الحداثة، ثم موجة الحراك السياسي والاجتماعي في المنطقة العربية مؤخرا.

إن الأدب السياسي هو الأدب الذي يشتبك مع القضايا السياسية التي تهتم بالحالة العامة في أي مجتمع،كقضايا الحرية وحقوق الإنسان والعدالة الاجتماعية والحياة التشريعية وسيادة دولة القانون، ويكون ذلك من خلال معالجة أدبية لهذه القضايا من خلال إطار اجتماعي وعلى لسان الشخوص التي تظهر في العمل الأدبي، سواء كان هذا العمل الأدبي في شكل قصصي أو في شكل شعر أو رواية.بدأ الأدب السياسي مع فترات الاستعمار، وفي مصر بدأ مع الحملة الفرنسية عام 1798 ثم بدأ في التكون بصورته التي عرفت بعد ذلك مع الاحتلال الإنجليزي،كان وقتها أدبا سياسيا يتمثل مضمونه في الانتقادات الموجهة للملك والحكم والأحزاب والفرق السياسية، واستمر تطور حركة

الأدب السياسي حتى الستينات، عندما أثر انكسار الثورة وتراجع حلم القومية العربية على إبداع الأدباء في هذه الفترة[12].

وسوف ندرج خصائص الأدب السياسي في مرحلة الثورات أو الحراك السياسي والاجتماعي في العالم العربي كما يلي:[13]

1-الحراك الثوري موضوعا: حظيت الأحداث المتتالية التي شهدها العالم العربي في خضم ما اصطلح عليه بالربيع العربي انطلاقا من تونس إلى مصر واليمن وليبيا وسوريا بنصيب هام من الأعمال الأدبية من قصائد وروايات وما ظهر منها يرسخ ملاحظات عديدة للتوجه السائد لهذه الأعمال هو مناصرة البعد الثوري فيها وهي محاولة من الأدباء لتخليد الثورة والالتحاق بركبها.

و المتأمل في اغلب أعمال هذه المرحلة وخصوصا الدفعة الأولى منها يرى ارتباطا وثيقا بين هذا الأدب وهذه الأحداث ففي الشعر تدور القصائد الشعرية حول رموز معاصرة تكاد تتردد مع تفاوت وخصوصا محمد البوعزيزي وسيدي بوزيد وطبعا معاني مدن الفقر والعذاب والحرية والنضال والبطولة وإن كان التعامل مع الرمزين قد خفت مؤخرا لتداخلات وصراعات مختلفة.

2-الاسترجاع ومحاكمة الماضي: في الرواية فاغلب المحاولات الروائية التي اطلعت عليها اهتمت بالماضي المكبوت مثل السجون والمعتقلات وذاكرة سنوات الحكم الفارط.

3-ضبابية الايديولوجيا: تسقط هذه الأعمال النظريات الإيديولوجية القديمة وتصنف كلها كأنها ضمن إيديولوجيا الثورة فهي إيديولوجيا متناغمة موحدة فيها العلماني والإسلامي والفقير والنخبوي، ولعل مشاركة كتاب من مشارب مختلفة تؤكد هذا ولم تفرز الأدبيات الحالية أية منهج أدبي مخصوص لإيديولوجيا معينة رغم اختلاف الأفكار فثمة اندماج حذر بين مختلف الأفكار. .

4-الإفراج عن الأدب السياسي الملتزم: فلقد ظل الأدب الملتزم والمتمسك بقضايا محاصرا ومعزولا ومنحصرا عند أقلية من النخب فيما كان الأغلبية يتهربون منه ويرفضونه نشره لأسباب سياسية ويكثرون من تلفيق آليات نقدية لحاصرته.نفس هؤلاء الذين حاصروه فتحوا له الآن الأحضان

وهذا يفسر بروز جمله من الأعمال تسيطر عليها حماسة ما قبل الإطاحة بالنظام وهي المرحلة التي مازالت كتاب تها لم تكتمل بعد.

5 -استرجاع المضامين القديمة للأدب الثوري العربي وإتباع المنهج التقليدي للعرب في كل الثورات والتحركات والانقلابات، فثمة زعماء يمدحون باعتبارهم رمز الحرية والتحرر وآخرون يعتبرون ماضيا سحيقا ورمزا للاستبداد والجور والظلم فبمثل ما هتف القدامى هتف أدباء اليوم، هي جدلية تتكرر وبالتالي فثمة استعادة للصراع الثنائي بين الجور والاستبداد والضحايا من جهة ثانية.

6-من الاحتفاء إلى المجادلة والمساءلة: ولكن ما كتب من أدب عن الحراك السياسي الاجتماعي لم يكن كله استبشارا وابتهاجا حيث لاحت كتابات منتقدة له وللمشهد الثوري العربي الجديد من جوانب مختلفة فلم يكن الجميع على نفس الاتفاق فبقدر ما حظي الحراك بالمدح بقدر ما طرحت حوله أسئلة وشكوك.

<u>ثالثا: تأثير حركيات العولمة الاتصالية في موروفولوجية النص الأدبي السياسي في العالم العربي:أثر الثورة الرقمية وبروز الأدب الرقمي.</u>

لقد كتبت العديد من الدراسات حول مفهوم النص ولا يسع المجال هنا لمقاربة هذا المفهوم في شموليته ولذلك سنحاول ملامسة تعريفه المتداول، البراغماتي ـ الذي سيمكننا من تحديد ماهيته. يقول رولان بارت : " ما معنى نص أدبي في التعريف العام ؟ إنها المساحة الظاهرة لعمل أدبي .. إنه نسيج الكلمات التي يتشكل منها المتن الأدبي". إن هذا التعريف البارتي يؤكد بشكل قطعي على أن وسيط النص هو ذو طبيعة لغوية وأن وحدة قاعدته هي الكلمة .

إن مولدات النص التركيبية أو الأوتوماتيكية والنصية المترابطة والخيال النصي والتنويعات النحوية كلها تحتوي على نصوص تستجيب لهذا التعريف البارتي. وخلافا لكل ما سبق يبدو هذا التعريف غير مطابق في حالة تشخيص خاصيات جل القصائد المتحركة (Poémes animés)مثلا القصائد الرقمية أو المطبوعات المتحركة وأيضا بالنسبة للأعمال التفاعلية، فهل من الحكمة الأدبية حشر هذه الأجناس الأدبية الرقمية في خانة التعريف البارتي السابق ؟ ثم ألا نخاطر بإقدامنا على اختراع مفهوم جديد مثلما اخترعنا مفهوم الإيبرميديا بكل سهولة ؟ لماذا نطرح هذا التساؤل، لأن

التعريف البراغماتي الكلاسيكي للنص الذي وظف ضمن مفهوم النص المترابط قد كان تعريفا ضيقا وأكثر محدودية [14].

إن محاولة تحديد مفهوم للأدب الإلكتروني تجعلنا نناقش مختلف المفاهيم التي تقدم لضبط مصطلح هذا النوع الجديد من الأدب وفي الوقت نفسه نتساءل عن المميزات التي جعلت من هذا الأدب يختلف عن الأدب التقليدي الورقي المطبوع، لدرجة جعلته يصنف بالنوع أو الجنس الجديد، فكيف يا ترى يتجلى هذا الأدب؟ وقبل ذلك تجدر بنا الإشارة إلى أن الاختلاف في المفاهيم يعود إلى اللبس الذي يشوبها بعض الشيء وذلك راجع إلى كون المصطلح ما يزال رجوحا غير مؤطر تماما إذ أنه مازال في طوره البكر تتجاذبه الرؤى والآراء على حد سواء في التجربة العربية أو في التجربتين الأمريكية والأوروبية، ومن ثمة تعددت مسمياته التي نجدها كالآتي: (إلكتروني،رقمي،تفاعلي،مترابط معلوماتي، تشعبي، افتراضي)، ففي أمريكا يتم استعمال مصطلح النص المترابطhypertext وفي أوروبا يتم توظيف مصطلحي الرقميnumérique والتفاعليinteractif ، أما في الفرنسية فابتدئ باستعمال مصطلح الأدب المعلوماتي (littérature informatique) باعتباره الجامع لمختلف الممارسات التي تحققت من خلال علاقة الأدب بالحاسوب والمعلومات وعليه فقد تم عقد مؤتمر بباريس سنة 1994 تحت عنوان " الأدب والمعلومات" لدراسة هذه العلاقة ومحاولة التنظير لها ليظهر فيما بعد وبالضبط سنة 2006 مصطلح جديد نجده في مجلة formule الفرنسية في عددها العاشر محورا خاصا عن الأدب والمعلومات بعنوان " الأدب الرقمي" littérature numérique "، وبين هذين المصطلحين المعلوماتي والرقمي نجد مصطلحات سبق وأن أشرنا إليها قد استعملت للدلالة على هذا النوع الجديد من الأدب وفي الحقيقة إن في تسمية كل مصطلح من هذه المصطلحات تشديدا على مظهر من مظاهر هذا الأدب أو على سمة توجه المصطلح وتحدده، فالأدب الإلكتروني (littérature éléctronique)يركز على شكل النص الإلكتروني الجديد وتكنولوجيا المعلومات من اشتغال الوحدة المركزية وبحمل العتاد المصاحب ذي التقنية المعلوماتية وإلى أسلوب النشر الإلكتروني على اعتبار أنه يقدم عبر الوسيط الإلكتروني – الحاسوب- أما مصطلح الأدب الرقمي (littérature numérique) والذي يستعمل في المدرستين الفرنسية والإنجليزية، ووصفه بالرقمي يعود إلى أن الرقمية هي الطريقة الجديدة في عرض الأدب من خلال

النظام الرقمي الثنائي (1/0) والذي يقوم عليه جهاز الحاسوب، أما المترابط : hypertextيركز على تقنية الترابط التي تنظم النص الأدبي بناء على ما تقدمه المعلومات من روابط يجمع بينها متيحا بذلك للمستعمل أو المتلقي الانتقال من نص إلى آخر حسب حاجته .

إن أهم مظهر يعين طبيعة هذا الأدب باعتباره حالة تطورية لمسار الأدب هو علاقته بالوسيط التكنولوجي، الذي يغيّر مادته اللغوية. فإذا كانت اللغة المعجمية هي الأساس في تجربة النص الأدبي، فإن موقعها في النص الرقمي يتغير، وتصبح اللغة المعلوماتية ذات وجود جوهري في إنجاز النص الرقمي. النص الرقمي بتحققه فهو يحقق اختلافات جوهرية في إنجاز النص الأدبي بدءا من شاشة الكومبيوتر إلى البرامج المعلوماتية إلى مكونات الإنتاج التي تؤدي إلى تغير في مفاهيم منتج النص (المؤلف) وقارئه ولغته ونظامه، وكذا الحالة الأجناسية للنص نفسه.

فكل شئ يتغير في نظام النص الرقمي لأن الوسائط مختلفة، وبالتالي فإن نظام البناء يؤسس لشكل أدبي مغاير، تبعا لطبيعة اللغة الجديدة والتي تأتي بلغة المعلومات وتنجز مساحة مفتوحة للنص، معها يتحرر القارئ من التعاقد المألوف في الكتاب الورقي(بداية ونهاية)،فالقارئ عبر تقنية الرابط يمتلك سلطة تدبير النص، من خلال خياراته في تشغيل الروابط أو تركها، أو التعامل مع بعضها فقط.تنتج هذه الوضعية الجديدة للقارئ مفهوما جديدا للنص الأدبي الذي لا يوجد إلا من خلال القراءة المختارة(وليس المنتهية)، لأن في الأدب الرقمي ليس هناك قراءة منتهية، فكل قراءة مفتوحة على أخرى حسب مزاج القارئ وقدرته على الترحال بين الروابط، ولهذا، فحتى مفهوم منتج النص يتغير.

ويمكن القول بأن النص الرقمي هو امتداد لتجربة التجريب في النص الأدبي الحديث خاصة السردي حيث تتلاشى الحكاية ويصبح للقارئ الدور الأهم في إعادة بناء الحكاية من جديد. الأدب الرقمي لا يخرج عن حالات تطور الأدب المكتوب ورقيا، ولهذا فوعينا به لا يجب أن يتم في إطار اقتطاعه من تاريخ الأدب الحديث، والتعامل معه على أساس أنه ظاهرة بدون ذاكرة ثقافية[15].

-شبكات التواصل الاجتماعي وأدب الثورات العربية(الحراك السياسي والاجتماعي في المنطقة العربية):

تمتاز شبكات التواصل الاجتماعية بخاصية غير قابلة للمقاومة هي "خاصية التفاعل الآني" مع المحيط الواسع للمستعملين في شتى بقاع العالم بجنسياتهم وثقافاتهم المختلفة، حيث توفر هذه الشبكات للمتصفح إمكانية التفاعل مع عدد لا متناهي من المستعملين والفئات والمجموعات والمواقع، (49 مليون عربي مستخدم للفايس بوك مقابل مليوني مستعمل لتويتر سنة 2013)، كما أنها توفر أيضا آليات رائدة لهذا التفاعل قد ترقى إلى مستوى "لغة جديدة للتواصل"، وهي بذلك تلائم كسل المستهلك الحديث، فالمتصفح مثلا بدل أن يكتب تعلقا على محتوى معين على "الفايس بوك" أو "تويتر" يمكنه الاستعانة بوسائط توفرها هذه الشبكات تسهل عليه هذه العملية، فبدل أن تكتب يمكن أن تكبس على أيقونة "أحب" أو"لا أحب" كما يمكن أن تشارك صاحب المحتوى بنقله على صفحتك أو إلحاقه تعليقا على محتوى وسائطي آخر (صورة أو فيديو قصير مثلا). لقد أثرت هذه الشبكات بشكل كبير في الأوساط الثقافية إذ يمكن أن نجد الآن في أهم المراجع العلمية والأكاديمية إحالات على مواقع التواصل الاجتماعي.[16]

و قد تم طرح تساءل هل من الممكن أن نسلم بأن أدبا ما بصدد التشكل أو تشكلت ملامح له على حيطان "الفايس بوك" ؟ تم طرح هذا السؤال من طرف صلاح بن عياد وتم لفت النظر إلى هذا الموقع الاجتماعي أصبح جامعا لكل الشرائح البشرية على اختلافاتها، بمن في ذلك الكتاب والشعراء وغيرهم من ممارسي مهنة الكتابة الذين لم يتأخروا عن استغلاله كقناة مفتوحة تجمعهم بقراء وكتاب آخرين، ولاسيما بعد الثقة التي تكونت لدى الكثيرين على إثر قيادة الفايس بوك لما يسمى بالثورات العربية.و أضاف تعتبر صفحة الكاتب على الفايس بوك صفحة عملية إذ تلعب دورا دعائيا بلا نظير لمنتوجه، ففيها يتاح له الالتقاء بلا صعوبة تذكر بقراء وكتاب وناشرين.

فعلى الفايس بوك يصبح الكاتب أكثر حضورا ونشاطا مما هو عليه في مواقع اجتماعية أخرى عبر سرعة الالتقاء، وعليه يلمس حميمية وجدوى أكبر، بل ومساحة أكبر لاحتواء أفكاره، ففيه يمكن أن يمارس ما يشبه كتابة السيرة اليومية، وأن يورد مختلف مواقفه في جمل قصيرة متقطعة لا تمتلك رابطا حقيقيا بينها وبين التي تلحقها أو تسبقها، وهو ما أصطلح عليه ب"أدب البروفايل"[17].

وتعتبر الثورة من بين الموضوعات الهامة الي أحدثت تصورا جديدا في مفهوم الأدب، حتى أنها اتخذت مجالا خاصا بها في صميم هذا المفهوم (أدب الثورة)، وبرزت في هذا السياق أعمال وأشكال أدبية جديدة اعتمدت على التدوين وعلى كتابات أدبية غير مُعتادة أنشأتها مجموعات من الشباب على مواقع التواصل الاجتماعي مثل "الفيسبوك" و"التويتر" ورسائل الهاتف النقال، ذات لغة استنكرها الكثيرون وتهكموا عليها، وأثارت جدلا كبيرا حول مدى التزامها بالمعايير الفنية التقليدية للكتابة، وطبيعة استخدامها للغة، أو نوع الموضوعات الي تعمل عليها، ومقدار تداخل الذاتي فيها بالعام او انسحابها منه، لكن رغم بساطة هذه اللغة واستهجان الناس إلا أنها وحدها كانت قادرة على حشد وتهيئة الشعوب لفعل الثورة وتغيير مسار التاريخ.

إن لغة التواصل الجديدة في وسائط الانترنت هي جزء من المادة الخام للأشكال الأدبية، وكذلك طبيعة التغيرات في البنية السياسية والاجتماعية وحتى الثقافية في المجتمع العربي، ومواقع الناس داخل مجتمعاتهم وعلاقتهم بالسلطة، ضمن هذا الإطار الجديد والتغييرات الي أحدثتها الثورات، ستتحدد العناصر المهمة في الكتابة الأدبية في المراحل الحالية والقادمة، ومن خلالها سيبرز الموقع الشخصي للكاتب وطبيعة الموضوعات الي يتطرق إليها في الأشكال الأدبية الي سيخوض غمار كتابتها، وهي الي ستحدد هويته في الكتابة. (18)

رابعا: مستقبل الأدب السياسي في العالم العربي في ظل العولمة الاتصالية وموجة الأدب الرقمي:

بصفة عامة يمكن القول أن مستقبل الأدب السياسي هو جزء لا يتجزأ من الأدب ككل،ثمة من يرى أن المستقبل سيكون لهذا الأدب الناشئ الذي يسمى بالأدب الرقمي، والذي لازال اليوم حبيس الجامعات ونخبة صغيرة من النقاد والمبدعين.إذا صح هذا الطرح، فمما يدعو إلى التأمل في هذا الصدد السيناريوهات الثلاث الي يقدمها البعض لهذا الأدب،فالسيناريو الأول هو أن يكون أدبا رقميا تفاعليا على غرار ما نرى اليوم في النصوص الشعبية والشعر المتحرك والأدبين التوليدي والتوليفي، والسيناريو الثاني أن يكون أدب التجهيزات، أما السيناريو الثالث هو اقتراب الأدب من السينما، بمعنى أن تأخذ الرواية ما يشبه شريطا سينمائيا، لكن مع تجاوز الخاصية الجوهرية للفيلم

السينمائي الراهن، على الأقل، وهي خاصيتي الخطية، حيث يضطر المشاهد إلى مشاهدة الشريط من البداية حتى النهاية، وخاصية أحادية البث، إذ يتوجه الشريط من جهاز واحد أو حامل واحد إلى الجميع.

والخاصيتان السابقتان قد تعوضان بالتفاعل، تماما على غرار ما يحصل مع بعض النصوص التشعبية الرقمي بتعبير آخر، قد تعود الرواية بقوة، ويستعيد الروائي سلطته الرمزية، وربما مردودية مادية أقوى، لكن سبيل الوصول لن يكون هو تحرير نص أدبي وحده، على غرار ما هو قائم اليوم، مع الأدب الورقي، بل إلى جانب تحرير النص، سيكون الأديب محتاجا لولوج عالم الصناعة الإبداعية،فيضطر للبحث عن فريق موسيقي وطاقم تصوير وكاتب معلوماتية، وكل ذلك يتأتى بسهولة للجميع، على غرار ما لا يتأتى للجميع اليوم ولوج عالم النجومية في الغناء والتمثيل (19)

الخاتمة:

ما يمكن استخلاصه أن الاختلافات الحاصلة في مسألة بناء وتأسيس إطار مفاهيمي واضح حول العلاقة بين الأدب والسياسة على المستوى الإبستيمولوجي، قدمت عدم تجانس التحليلات حول طبيعة ومورفولوجية الظاهرة السياسية المعقدة، ما أدى إلى إنتاج بناءات فكرية تنبؤية حول مستقبل الظاهرة السياسية وأثرها على الحركة الأدبية في ظل العولمة الاتصالية وبروز الأدب الرقمي.و بهذا تم طرح جدلية عميقة جدا تتمثل في كيفية تكييف النص الأدبي مع الوقائع السياسية خاصة في ظل الحراك السياسي والاجتماعي في المنطقة العربية، النص الأدبي في العالم العربي أخذ نمطا ومسارا جديدا لطرح قضايا الثورة وبالتالي يمكن رصد ثلاث متغيرات أساسية في الأدب السياسي:الثورة المعلوماتية،الثورة الاجتماعية والسياسية، والثورة في الأدب في حد ذاته وهذا ما سيشكل تحدي جديد للطبيعة التي سيكون بها النص الأدبي السياسي في الوضع الراهن وفي المستقبل.و السؤال الذي يطرح هو هل سيسيطر أدب الثورة كأدب سياسي في ظل الأدب الرقمي على حركية الإبداع والنقد الأدبي في الوضع الحالي والمستقبل؟

الهوامش:

(1)- هدى قزع، الأدب والسياسة بين الائتلاف والاختلاف.في الموقع:
http://arabvoice.com/29789/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AF%D8%A8.html.

(2)- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية.تر: أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1973،ص31،30.

(3). -صالح سليمان عبد العظيم،سوسيولوجيا الرواية السياسية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998،ص193،192

(4)-هدى قزع،مرجع سبق ذكره.

(5)-نفس المرجع.

(6)-علي منصوري، البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة. أطروحة دكتوراه 2007-2008، جامعة باتنة، ص40

(7)-نفس المرجع، ص42.

(8)- مايكل هاردت، أنطونيو نيغري، الإمبراطورية: إمبراطورية العولمة الجديدة. تر: فاضل جتكر، الرياض، مكتبة العبيكان،2002 ،ص189

(9)- جوران توربون، العولمات: الأبعاد، الموجات التاريخية، المؤثرات الإقليمية، وتوجيه الحكم المعياري. تر: بدر الرفاعي، مجلة الثقافة العالمية، العدد 106، الكويت، ماي،2001،ص13.

(10)- Stearns Peter N., Globalization In World History , UK :Routledge , 2010,p50.

(11)- Held David, & Anthony Mc Grew , A Globalizing World ?Culture , Economics , Politics , Second edition , London : Routledge, 2004.p 65.

(12)-الأدب السياسي والبحث عن متنفس على الورق.في الموقع:
http://www.albayan.ae/paths/art/2011-06-05-1.1450268

(13)-رياض خليف، أدب الثورات العربية بين الاحتفاء والبخس النقدي(2):خصوصيات الأدب الثوري الراهن. في الموقع:
http://www.alchourouk.com/19000/674/1/%D8%A3%D8%AF%D8%A8-F%D9%8A-(2):.html

(14)-بيير بوتز،ما مفهوم النص في الأدب الرقمي؟.ترجمة:عبده حقي.في الموقع:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=124198

(15)-زهور كرام،الأدب الرقمي حقيقة أدبية تميز العصر التكنولوجي.في الموقع:
http://cahiersdifference.over-blog.net/article-46125368.html

(16)-محمد بوهرو،شبكات التواصل الاجتماعية:ثورة الأدب الخفيف .في الموقع:
http://aljasraculture.com/?p=1611

(17)-عبد اللطيف الوراري،سؤال الأدب اليوم في ظل الثورة الرقمية.في الموقع:
http://www.imezran.org/mountada/viewtopic.php?t=4537

(18)- يمينة حمدي، فايس بوك وتويتر يقودان الثورات الأدبية.في الموقع:
http://www.middle-east-online.com/?id=121585

(19)-محمد أسليم، مستقبل الأدب في ظل الثورة الرقمية.في الموقع:
http://www.m-aslim.net/site/articles.php?action=view&id=117

الأشكال الشعرية الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر بين هاجس التجريب وسؤال المرجعية .

الدكتورة : زهيرة بولفوس
جامعة قسنطينة1
zahiramila@gmail.com

يعد التجريب *(Expérimentation)* فعلا متأصلا في الشعر العربي منذ كان، باعتباره حركية دائمة تنم عن البحث داخل الجنس الأدبي- وفيما يتعالى عنه- عن سبل جديدة للإبداع والتجاوز، وهنا نشير إلى أنّ الشعر الجزائري لم يشكِّل الاستثناء؛ فقد شهد مسارا حافلا بالمنجزات الإبداعية التي جسدت التمايز الكفيل برصد مراحل تطوره ونقلات انفتاحه الخلاق على المختلف في سيل إبداعي يجنح نحو الاستمرارية التي تقاوم مظاهر الانقطاع أوالتراجع، كما يعكس إصرار الذات الشاعرة الجزائرية وتطلعها الدائم إلى التجديد الخصب وخاصة في العشريتين الأخيرتين من مسار تطوره؛ اللتين شكّلتا أسخى مراحل الإبداع الشعري الجزائري إنتاجا وأكثرها عطاءً وتنوعا.

ومع تنوع الأشكال الشعرية في المشهد الشعري الجزائري بين القصيدة التقليدية ، والقصيدة الحرة ، والقصيدة النثرية ، وقصيدة التوقيعة ، والقصيدة البصرية ، طرحت أمام القارئ جملة من الأسئلة ، لعل أهمها:

1- ماهي المرجعية التي يستند إليها النص الشعري الجزائري ؟ هل هو نص شرقي؟ أم غربي؟ .
2- هل استطاع الشاعر الجزائري إبداع نص شعري حداثي بملامح جزائرية خالصة؟ وإلى أي مدى استطاع هذا النص التحرر من المركزية المشرقية .

نهضت هذه المداخلة للإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، وتقديم قراءة حول تحولات الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة بين هاجس التجريب وسؤال المرجعية .

1- مرجعية التجديد في الشعر الجزائري المعاصر:

ينسحب مفهوم مصطلح" المرجعية" على« المصدر الذي تستمد منه القصيدة مقومات تكوينها سواء على المستوى الدلالي أو على المستوى الفني»[1]. وفي هذا السياق نسجل إجماع الدرس النقدي - الذي أخلص بالدراسة إلى تتبع تحولات الخطاب الشعري الجزائري - على هيمنة المرجعية المشرقية على الممارسة الشعرية في الجزائر باعتبارها المقوم الأبرز في تشكيل الشعرية الجزائرية المعاصرة[2]؛ ولعل هذا ما أكده الشاعر السبعيين "محمد زتيلي" بقوله:«لا يكاد دارس ما يتعرض بالدراسة والتحليل للحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة إلا ويلصق بها تهمة المشرقية، بمعنى أنّ التجارب الشعرية المعاصرة في الجزائر هي صدى لأصوات الرواد في المشرق، وبمعنى آخر أن الأصوات الشعرية الجزائرية لم تتمكن من تكوين خصوصيتها»[3].

وقد خلص الشاعر في تحليله لأبعاد هذه المسألة إلى التأكيد على العلاقة التفاعلية القائمة على التأثير والتأثر المتبادلين بين المشرق والمغرب - وهي علاقة لا يخلو منها أي أدب أصيل - من خلال تثبيته لنتيجتين تفضي إحداهما إلى الأخرى؛ تتمثل الأولى منهما في تأكيده على عمق العلاقة التفاعلية بين المشرق والمغرب التي تمتد عبر العصور المتلاحقة للتاريخ [4]، وتتجسد الثانية في إقراره بأن الكيان الحضاري الواحد لا يعني قبول الذوبان في كل ما هو عربي إسلامي بأي حال من الأحوال [5] .

يتضح أمام الباحث / القارئ موقف الشاعر من هذه القضية ، إذ اعتبرها "تهمة" ألصقت زورا وبهتانا بالتجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة - التي يقصد بها تجربته وتجارب أقرانه من شعراء السبعينيات - وقد ألصقت بهذه التجربة دون غيرها من التجارب الشعرية الجديدة في الوطن العربي الأمر الذي دفعه إلى التشكيك في نوايا القائلين بها [6] .

هذه الروح الدفاعية العالية لم تسكت صوت الدرس النقدي الجزائري الذي جهر بإقراره بتبعية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، عبر مسار تطوره، إلى المرجعية الشرقية ؛ فقد أكد "أحمد يوسف" ارتكاز هذا الخطاب«على التجربة المشرقية وبخاصة ما كان يعتمل في لبنان من حركة أدبية واكبت التطور على الصعيدين الإبداعي والنقدي والفكري الوافد هو الآخر من الغرب، وهذا ما نلفيه لدى الشاعر أبي القاسم سعد الله الذي فتحت له مجلة الآداب صدرها وغيرها من المجلات العربية ينشر فيها قصائده ويعرّف بالحركة الشعرية والحركة النقدية في الجزائر مثله كمثل غيره من الأدباء والنقاد الجزائريين»[7]؛

حيث أشاد بالدور الريادي البارز الذي مارسته مجلة الآداب البيروتية التي فتحت أمامهم مجال النشر سواء بالنسبة للأعمال الإبداعية أو الدراسات النقدية[8].

وفي السياق نفسه نستحضر موقف الباحث " عبد الرحمن تبرماسين " الذي أكد فيه أن النص الشعري الجديد ولد أساسا من الهجرة ؛ نص مشرقي المولد والمنشأ وجزائري التربية [9] .

ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام هو التأكيد على أن ظروف الاحتكاك والتفاعل المباشرين مع المشرق كانت مهيأة بشكل كبير أمام الشعراء الرواد في الخمسينيات موازنة بما أتيح لغيرهم في المراحل اللاحقة؛ ولعل هذا ما أكده "زتيلي" - في دفاعه عن أصالة تجربة شعراء السبعينيات – بقوله: «إذا كان الأدباء الجزائريون من الجيل السابق قد مكنتهم ظروفهم التي عاشوها – على صعوبتها- من الاحتكاك المباشر بالحركات الأدبية والفكرية في عواصمها العربية خصوصا كالقاهرة ودمشق وبيروت وبغداد، ومن الاطلاع عن قرب على التيارات الأدبية التي ظهرت وقتذاك، فإن الجيل الجديد جيل الاستقلال قد حرمته الظروف العامة التي وجدت البلاد نفسها عليها بعد الثورة التحريرية من فقدان وسائل المعرفة وقنواتها وجسورها فتعلم في ظروف مأساوية، وحين تفتقت قرائحه للتعبير عن مكنوناته لم يجد المناخ الملائم لذلك كما لم يجد سبل المعرفة يسيرة لتغذيته فكريا، ولم يكن الوضع العام يرحب به أو يعتقد بجدواه»[10].

وإذا كان لجوء الشعراء الرواد إلى الشعر المشرقي والاستناد عليه مبررا بحكم سياقه التاريخي ومؤثراته الثقافية، فإنّ الأمر يطرح تساؤلات من نوع آخر بالنسبة للتجارب الشعرية التي تعاقبت فيما بعد ؟، فما هو الدافع وراء اتكاء شعراء السبعينيات والثمانينيات على المرجعية المشرقية ؟.

أشار "أحمد يوسف" إلى بعض العوامل التي تبرر للشاعر الجزائري نزوحه صوب المركز المشرقي، وفي مقدمتها انعدام نموذج فني جزائري سابق يؤخذ به؛ حيث «لم يخرج المتن الشعري في السبعينات من رحم التراث الشعري الذي سبقه، ولم توفر له محاولات أبي القاسم سعد الله وأبي القاسم خمار ومحمد الصالح باوية إلا الإطار الأولي لتجاوز عقبة الشكل، وشجعتهم على الإبداع في هذا القالب الفني، وما عدا ذلك كان المشرق العربي قبلتهم في الأنموذج الفني والمعسكر الاشتراكي قبلة بعضهم في الأنموذج الفكري »[11] ، ولهذا لم يجد الشاعر

الجزائري، في تلك المرحلة –تحديدا-«سلالة شعرية تمنحه القدرة على التحليق في عوالم شعرية جديدة . وتمكنه من إثراء هذه السلالة بإضافات شعرية نوعية عن طريق تمثل جمالياتها وتجاوزها في الوقت نفسه بواسطة إنجاز حساسية شعرية مختلفة »[12].

ونجد في اعتراف الشاعر "عمر أزراج"- الممزوج بالنقد والتفاؤل- ما يدعم هذا الطرح ويقويه، حيث أكد أن من مميزات شعر السبعينيات قدرته على صياغة مشروع تجاوز نفسه باستمرار، بحثا عن آفاق يرجو أن لا تنتهي أبدا، وأن من مشكلاته أنه لم يرث تراثا شعريا طليعيا قادرا على منحه الأجنحة المحلقة في فضاءات خلق الواقع، وتفجير إمكاناته وعناصر قوته كل ما هنالك أن الشعر الموروث يمثل التبعية والتقليدية شكلا ومحتوى [13].

ولعل هذا عينه ما سبق إليه الباحث "محمد ناصر" وأوضحه بقوله: « في غياب النص النظري والنموذج الشعري الأمثل من طرف النقاد والشعراء الجزائريين الرواد، انصرف الشعراء الشباب من جيل الاستقلال إلى البحث عن البديل في الشعر العربي الوافد من الشعر العربي(...) ومن ثم كان الاتصال المباشر المستمر بين هؤلاء الشباب، وشعر نزار قباني، والسياب، والبياتي، وعبد الصبور، وأدونيس وسعدي يوسف، ومحمود درويش، وسميح القاسم (...) وقد أصبح هذا الشعر عندهم بمثابة المثل الذي يجب أن يحتذى والنموذج الذي يجب أن ينسج على منواله فراحوا يتأثرون خطواته، ويرددون أفكاره وصوره إلى حد جعل هذا الشعر في أغلب نصوصه يتسم بالتقليد، والمحاكاة والاقتباس، مما أفقده صفة التميز والتفرد المدعاة »[14] .

إضافة إلى ما تقدم ذكره فإنّ من الضروري الإشارة إلى أن المغرب العربي ككل - والجزائر جزء منه – قد ظل، إلى وقت غير بعيد ، خاضعا لسلطة المركز المشرقي وثقافته، وقد ساهمت القطيعة بين التجارب الشعرية على المستوى الداخلي، والانسياق الجارف نحو كل ما يأتي من الخارج في ترسيخ هذا الخضوع واستفحاله؛ فالشعر الجزائري منذ عهد "الأمير عبد القادر" (1807-1883م) ظل مواكبا لنهوض النص الشعري العربي على يد "محمود سامي البارودي " بل وحتى أقطاب الاتجاه التقليدي في الشعر الجزائري" محمد العيد آل خليفة "و"مفدي زكرياء" و"أحمد سحنون" - لم يخرجوا عن مسار "أحمد شوقي "و"حافظ إبراهيم " و"محمد مهدي الجواهري " في العراق [15].

أكد " مشري بن خليفة" هذا الطرح في قوله: « عند القراءة النقدية،

نلحظ أن الشعر الجزائري يستند إلى مرجعية هي الشعر العربي الحديث، فلا يخلو نص من النصوص من وجود النص الغائب الذي نجده مستمر الوجود»[16].

وهذا عينه ما ذهب "عبد القادر رابحي" وأكده بقوله:« لم يكن النص الشعري الجزائري منذ عصر النهضة منعزلا عن تطور النص الشعري العربي في ديمومته الإبداعية المتصلة بالتأثيرات الخارجية والداخلية والمتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية التي شهدتها الساحة الشرقية »[17].

والحقيقة أن الإقرار بالتفاعل مع المشرق شيء، والإقرار بالتبعية له شيءٌ آخر مختلف تماما، فالحضور الواعي لهذه المرجعية بحمولتها الإبداعية والفكرية في النصوص الشعرية الجزائرية لن يكون حضورا مجانيا بأي حال من الأحوال، بل سيساهم - شأنه شأن المرجعيات الأخرى – في إثراء التجربة الشعرية ، وفي دفعها قدما نحو التجدد والتجاوز الدائمين .

وفي هذا السياق لا بد أن نشير إلى أن النماذج الشعرية الجزائرية التي جنحت نحو خلق التميز هي تلك التي لم تكتف بالرافد المشرقي، بل حاولت الانفتاح على الشعر الغربي، على تعدده واختلافه، إضافة إلى ما تمتلكه هذه الذات من مؤهلات خاصة وطبيعة ترفض الانقياد لسلطة السائد وسيطرته، ولنا في تجربة " حمود رمضان " الرائدة خير مثال على ذلك.

كما استطاعت تجربة شعراء الحداثة خلق خصوصية إبداعية جزائرية جسدت الاختلاف، من خلال تملصها من أسر النموذج المشرقي وانفتاحها على روافد إبداعية متنوعة ؛ مزجت التراث الجزائري والعربي المتعدد بالآداب العربية ومرجعياتها الفكرية والفلسفية المختلفة، إضافة إلى الملامح الشخصية الخاصة بالذات الشاعرة ورؤيتها للواقع وموقفها منه .

أشار " أحمد يوسف " إلى أهمية هذا الانفتاح على روافد معرفية وإبداعية متعددة في خلق شعرية جزائرية مختلفة ؛ بقوله:«من الصعب أن يعتقد المرء اليوم أنه بالإمكان كتابة شعر حداثي حامل للفرادة والأصالة دون أن يكون صاحبه على حظ وافر من الاطلاع على الشعر العالمي في لغته الأجنبية ؛ وهذا ما حاول تفاديه بعض شعراء اليتم الذين نهلوا مباشرة ودون وساطة من المعين الثر لشعراء عالميين ولا سيما الفرنسيين منهم ، نذكر هنا بعضهم من أمثال فاليري وبودلير ورامبو وسان جون بيرس ولوركا وريلكة وهودرلين

وأكتافيوباز وبورخيس، بخلاف ما كان عليه الشعراء قبل الاستقلال وبعده، وبخاصة " شعراء السبعينيات " الذين تعرف بعضهم إلى هؤلاء عن طريق الشعر المشرقي مثل مايكوفسكي وناظم حكمت وتي. أس. إليوت وإزرا باوند وبابلو نيرودا»[18] .

وقد انعكس ذلك الانفتاح والتفاعل إيجابا على نصوصهم الشعرية التي طعمت بخلفية معرفية أخذت سمة التعدد والخصوصية أيضا، وللإشارة فإن هذا التفاعل الواعي مع الآخر هو من صميم طروحات الحداثة، التي لا تلغي الآخر بل تقيم علاقة تفاعلية جدلية معه، ولعل هذا ما نلمسه في بعض مواقف أدونيس ومنها مثلا قوله:« كما أنّه لا ذات بلا آخر فلا ذات بلا تأثر وتأثير. التأثير ،هنا، نوع من الشرارة تسطع عند الآخر، وتوجه الذات إلى مزيد من معرفة نفسها- مزيد من اكتشاف ما في أعماقها من الضوء الكامن»[19].

لكن السؤال الذي يواجه الباحث في شعر هذه المرحلة تحديدا، يكمن في هذا المزيج المعرفي تحديدا حيث غيّب معالم هوية معرفية واضحة، وسط تأكيد العديد من الدراسات على خروج الحداثة الشعرية في الجزائر من رحم الحداثة المشرقية، ومن ذلك مثلا ما ذهب إليه "عبد القادر رابحي" في أقراره بأسبقية التأثير المشرقي على الشعر الجزائري مؤكدا أن«الحداثة الشكلية الجزائرية أكثر ارتباطا بالحداثة الشعرية العربية من الحداثة الشعرية الأوروبية على الرغم من قرب النص الجزائري من النص الأوروبي، لا على مستوى المسافة الفاصلة بين النصين وحسب ولكن على مستوى تزامن النصوص في مساحة جغرافية واحدة ولكنها متباعدة وغير متصلة في ارتباط زمن كل منهما بالدائرة الأصلية للنص، وأخيرا غير متواترة لا في السند الروائي ولا في السند النصي لكل منهما كذلك »[20]، وهو في طرحه هذا يخص تجربة الشعر الحر، إضافة إلى جنوح بعض شعراء السبعينيات نحو كتابة القصيدة النثرية .

هذه المواقف النقدية لم تستطع إسكات تأكيدنا على أن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر لا يزال يبحث عن مرجعية لتأسيس بنية ذات خصوصية جزائرية خالصة، رغم جهود التجارب الشعرية المتأخرة الرامية إلى بلوغ هذا الطموح، ولعل هذا ما أبطء حركية التجريب وحال دون تحقيق حضور كمي معتبر للأشكال التجريبية الجديدة.

2- هاجس التجريب في الشعر الجزائري المعاصر:

تقتضي الإجابة عن هذه الأسئلة إجراء مسح شامل للمدونة الشعرية وتتبع جميع الأشكال الشعرية التي عرفتها القصيدة الشعرية الجزائرية المعاصرة، ولأن المقام يضيق عن ذكرها جميعها سنكتفي منها بالحديث عن القصيدة النثرية بوصفها واحدة من أبرز الأشكال الشعرية الجديدة التي عرفها الشعر الجزائري المعاصر.

لعل الجدير بالذكر بداية هو التنبيه بأن الحديث عن بناء القصيدة الحداثية الجزائرية المعاصرة ليس مجرد حديث عن شكلها الخارجي، بل عن التجربة الشعرية التي تنصهر فيها مجموع العناصر الشعرية، ذلك أن هذه القصيدة ليست مجرد خروج شكلي، وإنما هي خروج شامل من حالة وعي معينة إلى حالة أخرى، ومن رؤية إلى رؤيا، ومن حساسية إلى حساسية أخرى مختلفة، ومن ثقافة وقيم إلى ثقافة وقيم أخرى جديدة.

ولعل هذا ما أوضحته "كاميليا عبد الفتاح" في قولها:« بناء القصيدة لا يعبر عن إحساس الشاعر بالتجربة الشعرية فقط، بل قد يتجاوز هذا إلى إحساسه ببناء الحياة العامة والرؤى الفكرية التي يواجه بها معضلات هذا الوجود وقضاياه، فالبناء الفني يعني الرؤية المعمارية للهيئة التي وفدت بها التجربة إلى مخيلة الشاعر ويجمع في طياته تفاصيل اللغة والإيقاع والصورة والأساليب ليعبر عن الروح العامة التي سرت في التجربة الشعرية سواء أكانت هذه الروح غنائية أو ملحمية درامية»[21].

وعليه سنلج عوالم البحث في الأشكال الشعرية التجريبية التي عرفتها المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، من باب التأكيد على أن القصيدة العربية المعاصرة لم تقف عند حدٍ شكليٍ معين أوعند قالب أحادي في قراءتها للعالم والإنسان، بل سعت إلى اتخاذ الكشف والمغامرة التعبيرية والفنية نهجا للوصول إلى تجربة شعرية خلاقة أسهمت بدورها في تحديث المخيلة الشعرية، وفي وصولها إلى حساسية متطورة مع الكلمات والأشياء واللغة بوجه عام .

وفي هذا السياق نتساءل عن موقع المتن الشعري الجزائري من كل هذا التعدد؟ ، وهل استطاع الشعراء الجزائريون تأسيس متن شعري خاص يضيف إلى الشعرية العربية الحديثة جمالية جزائرية الملامح؟.

لعل في تتبع حضور "القصيدة النثرية" في المتن الشعري الجزائري المعاصر ما يكفل الإجابة عن هذه الأسئلة.

2-1- القصيدة النثرية في الشعر الجزائري المعاصر:

تعد "القصيدة النثرية" من أبرز الأشكال التجريبية الي جسدت التداخل العميق بين الأجناس الأدبية في الكتابات الشعرية الحداثية المعاصرة؛ حيث دعت إلى «اعتناق شكل جديد يستمد حركيته من الانصهار "شعر /نثر" بغض النظرعن طبيعة كل منهما، مركزة على اللغة الي تصنع بنفسها ما تشاء ، ولم يكن بزوغ هذا الشكل اعتباطا وإنما هو ثمرة اتحاد عناصر ، ما كان لها أن تجتمع ونقصد بذلك مكونات كل من الشعر والنثر، لتصهرها في روح"الشعري"وتصقلها قوى الإبداع معطية بذلك قصيدة النثر »[22]، وقد ساعدها كونها نوعا أدبيا ،مستقلا ، متميزا - يأخذ من النثر ومن الشعر ، فيما هو يتجاوزهما إلى إبداع نظامه الخاص- على خلق مناخ واسع لحرية التجريب؛ فهي«نوع يرفض –بالذات- أيّ تحديد "مسبق"، ولا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتا ، ومصنّفا وخاضعا لمعايير جمالية وأخرى :نوع متحرك، هيولي، أدى تطوره الدائم إلى التغيير العميق-حسب العصور- لمفهومه وبنيته»[23].

وللإشارة فإن هذا الشكل الشعري التجريبي قد حظي باهتمام تنظيري كبير يعود مصدره الأول إلى ظهور كتاب"قصيدة النثر : من بودلير حتى الوقت الراهن" "(*Le poème en prose ,de Baudelaire jusqu'a nos jours)* لسوزان برنارد *(Suzanne Bernard)* سنة 1959م.

ركزت الناقدة فيه على إبراز البدائل الي تقوم مقام الوزن والقافية، والي تضمن بها قصيدة النثر شعريتها؛ حيث أشارت إلى إيقاع الجملة والقوة الإيحائية للغة والصور الشعرية .

وبرفضها للوزن العروضي التقليدي والقافية، وضعت شروطا جديدة تحكم قصيدة النثر تمثّل خصائص هذا الشكل الشعري الجديد ؛ هي الوحدة العضوية والمجانية والإيجاز [24].

تلقى شعراء تجمع "شعر" في لبنان ما جاء من طروحات تنظيرية في هذا الكتاب باهتمام وشغف كبيرين، ساهما في نزوعهم نحو تجريب هذا الشكل الشعري والتنظير له ، وخاصة منهم أنسي الحاج [25]، وأدونيس [26] ، اللذين عملا على إعادة صياغة أفكار الكتاب السابق ونقلها إلى الوسط الإبداعي العربي، بغية منحه شرعية التداول الشعري فيه .

وفي هذا السياق نشير إلى أن قصيدة النثر العربية قد ولدت في ظروف وملابسات لا تختلف كثيرا عن تلك الظروف والملابسات التي ولدت فيها قصيدة النثر الغربية؛ فهي وإن شكلت أكبر تمرد عرفته القصيدة العربية المعاصرة، فإن هذا التمرد لم يظهر من فراغ بل تضافرت عدة أسباب أدت إلى ولادته؛ منها ما هو ذاتي خاص نابع من إحساس الشعراء أنفسهم بضرورة البحث عن شكل شعري جديد يلبي طموحاتهم المسكونة بهاجس التجريب حيث الخلق والتجاوز الدائمان، ومنها ما هو خارجي ناتج عن التفاعل أو المثاقفة الفاعلة مع المنجزات الإبداعية الغربية ، ولعل هذا ما أكده أيضا "أدونيس" بقوله:« هناك عوامل كثيرة مهدت ، من الناحية الشكلية لقصيدة النثر في الشعر العربي ، منها التحرر من وحدة البيت والقافية، ونظام التفعيلة الخليلي. فهذا التحرر جعل البيت مرنا وقرّبه إلى النثر . ومن هذه العناصر انعتاق اللغة وتحررها وضعف الشعر التقليدي الموزون ، وردود الفعل ضدّ القواعد الصارمة النهائية ونمو الروح الحديثة ثم هناك التوراة والتراث الأدبي القديم ، في مصر وبلدان الهلال الخصيب على الأخص»[27].

هذه العوامل مجتمعة ساهمت في ظهور منجزات شعرية عربية حاولت ترسيخ هذا الشكل الشعري التجريبي في الشعر العربي المعاصر، منها مثلا قصائد " أدونيس "، و"أنسي الحاج" و"عز الدين المناصرة"، و"محمد الماغوط "، وغيرهم .

كما أن وجود هذه المنجزات النصية ، التي تفاوتت في شعريتها وخصوصية كتابتها من تجربة إلى أخرى ، قد سرّع وتيرة الحركة النقدية العربية اتجاه هذا الشكل التجريبي؛ حيث انقسم النقاد العرب المعاصرون بين معارض لهذا الشكل التجريبي و مؤيد له ولجدوى تجريبه وأهميته في دفع حركية الإبداع الشعري العربي المعاصر.

يرى الاتجاه المعارض لقصيدة النثر أنها قد أخرجت الشعر عن طبيعته المحتكمة إلى الإيقاع الوزني ، على اعتبار أن التجديد الذي أحدثته القصيدة الحرة لم يخرج عن عروض الخليل، في حين أن هذا الشكل الشعري الجديد قد نسف الإيقاع الوزني من خصائص الشعر، وهي سابقة لم تعهدها الممارسة الشعرية العربية المعاصرة، ومن القائلين بذلك نذكر مثلا " محمد علي شمس الدين" الذي نفى أن يكون لهذا الشكل جذورٌ في تراثنا الإبداعي مؤكدا أنه

غريب تاريخيا عن شعرنا العربي ، وبأنه شكل شعري مستعار ، كما أنه لم يتردد في تسمية الشعراء الذين يكتبونه بشعراء الاستشراق[28] .

وفي السياق نفسه أكد "على محمد زيد" غرابة قصيدة النثر عن إبداعنا العربي القديم ، بل وحتى عن الموروث الإبداعي الغربي، بقوله: « إذا كانت قصيدة النثر غريبة (تاريخيا) عن الشعر العربي أوليس لها أصل في التراث العربي ، فإنّها قد كانت كذلك في الشعر الفرنسي عندما ظهرت فيه لأول مرة . فقبل بودلير ورامبو وملارميه لم تكن موجودة . إذن ، هي شيء جديد بنت الحضارة الحديثة والمعاصرة ، وبالتالي فإن القول بأنّها غريبة عن تراثنا لم تعد حجة ضدّها»[29].

أما الاتجاه المؤيد لقصيدة النثر فقد حاول إعطاءها صبغتها العربية ، بالتأصيل لها في النثر الصوفي العربي القديم ، ومنهم مثلا "أدونيس" في قوله إنها:« اليوم قصيدة عربية بكامل الدلالة بنية وطريقة ، مع أنها في الأساس مفهوم غربي وقد أخذت بعدها العربي خصوصا بعد تعرف كتابها على الكتابات الصوفية العربية ، فقد اكتشفوا في هذه الكتابات - وبشكل خاص كتابات النفري (المواقف والمخاطبات) ، وأبي حيان التوحيدي (الإشارات الإلهية) والبسطامي(الشطحات) وكثير من كتابات محي الدين بن عربي والسهروردي - أن الشعر لا ينحصر في الوزن ، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة هي ، جوهريا شعرية ، وإن كانت غير موزونة »[30] .

كما نسجل في السياق نفسه لعز الدين المناصرة حماسته الزائدة في التأكيد على أصالة قصيدة النثر ومشروعية انتمائها إلى الموروث الإبداعي العربي القديم ، بقوله:« قصيدة النثر [جنس كتابي خنثى] قديم قدم سجع الكهان وكتابات النفري والسهروردي وأمين الريحاني وجبران وغيرهم حيث الإيقاع النثري والصورة الشعرية المكثفة والاختصار والجمع بين النظام والهدم وكافة مواصفات قصيدة النثر »[31] ، بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك فيقول :« أما نصوص أبي زي البسطامي وجلال الدين الرومي والنفري فهي تحرج أي كاتب لقصيدة نثر معاصرة بامتلاكها خصائص قصيدة النثر كاملة»[32] .

لعل ما يتبادر إلى ذهن الباحث/القارئ لهذه الطروحات النظرية ،سالفة الذكر ، هو التساؤل عن موقع الشاعر الجزائري منها ؟ ، وعن مدى استيعاب الوسط الشعري الجزائري والذائقة الإبداعية في الجزائر لهذا الشكل التجريبي المختلف ؟.

كشفت القراءة الباحثة عن حضور "قصيدة النثر" في الشعر الجزائري المعاصر عن جهود فردية نابعة من نوازع أصحابها نحو تطوير تجاربهم الشعرية وتطعيمها بأشكال تجريبية جديدة وهي في ذلك لا تخلو من انعكاسات التأثر المباشر بالمنجز الشعري المشرقي ،والغربي أيضا حيث تمتد بدايات ظهوره إلى السبعينيات في ديوان "الأرواح الشاغرة "[33] للشاعر والروائي "عبد الحميد بن هدوقة "، وبعده ديوان "الوقوف بباب القنطرة"[34] لـ"علاوة جروة وهي"، ثم توالت تباعا التجارب الشعرية التي حاولت تجريب هذا الشكل الشعري وتجسيد جمالياته، ومنها نذكر: تجربة "زينب الاعوج "[35]،و"ربيعة جلطي"[36] ، و"عبد الحميد شكيل" [37]، و"حكيم ميلود"[38]و"لخضر شودار"[39]، و"نجيب أنزار"[40]، و"ميلود خيزار"[41]، و" أبوبكر زمال "[42]، وغيرهم.

وإذا كان الجنوح نحو كتابة هذا الشكل الشعري ينبع عن قناعات فردية لهؤلاء الشعراء، فإن من الضرورة الإشارة إلى تحفظ الكثير من الهيئات الثقافية في الجزائر أمام هذا النوع من التجريب، ما عدا مؤسسة "الاختلاف" التي قدمت دعمها الكامل لنشر أغلب المنجزات الشعرية الجزائرية في هذا المجال .

وعلى الرغم من وجود هذه المنجزات النصيّة ، فإنها لم تأخذ مشروعيتها بعد في الوسط الإبداعي الجزائري، حيث بقيت معزولة عن التناول النقدي، ما عدا بعض البحوث الأكاديمية والدراسات النقدية التي لا تكاد تتعدى أصابع اليد الواحدة، بل إن القصيدة النثرية لا تزال بعيدة عن التناول ضمن المنظومة التربوية التعليمية، وحتى الجامعية ، وهذا ما يدفعنا إلى الإقرار بأن الذائقة الجزائرية لا تزال تقليدية ، لا ترى الشعر خارج الأطر العروضية المعروفة، بل لا ترى في تلك التجارب أكثر من مجرد اختلاف عن السائد .

وإذا أردنا التعمق أكثر في واقع هذا الشكل الشعري التجريبي في الجزائر، يمكننا القول أن المحاولات الأولى في كتابته كانت محتشمة جدا فنيا ، لا تتعدى كونها كتابة نثرية، تفتقد إلى كثافة الصورة الشعرية ، وإيحاءات اللغة ولا محدوديتها، ونمثل لذلك بقصيدة "حامل الأزهار" للشاعر "عبد الحميد بن هدوقة"، التي يقول فيها [43] :

قَضَى ثُلثَي اللَيلِ يُلاَحِقُ ذِكرَياته ،
وَهِي تَخْبُو مَرةً ، وتلتَمِع أُخرى!

بيْن ثنَايَا المَاضيِ ،وَطيَاتِه،
وَحَام حَوْلَه طَائِف الكَرى
فاخْتلَس مِن أجفَانِه اليَقَضَة،
وأرْسَل بِه إلىَ عَالَم الرُؤَى والمُستغلَقَات..
"صَفَارَات انِذَار..."
"هُجُوم ..نَار..خَراب..دمَار.."
"وانتِصار.."
"أيتَام صِغَار...عَبيد وَأحْرَار.."
"مُشرَدُون مِن الانتِصَار!!"
"أوسعَة عَلَى قُبور ..أَعلاَم على مُدن خَربة.."
ونَشيد الانتصَار يَرن فِي أُذنِ الجُندِي ،
..بينَ مَوَاكِب الأحْلاَم ! .

يبرز هذا المقطع بساطة في التراكيب الشعرية، إضافة إلى تقريريتها واضحة من خلال الجمل النثرية المتتابعة، والكلمات المأخوذة من المعجم الثوري (صفارات الإنذار، هجوم،نار، خراب دمار...) التي عبر من خلالها عن معاناة الشعب الجزائري البسيط جراء الاستعمار وما لحقه منه.

والحقيقة أن هذا الضعف مبرر في إطار سياقه التاريخي، وهو ما لا يسمح لنا بموازنة هذه التجربة بغيرها من التجارب العربية التي واكبتها سياقيا.

كما لا بد لنا أن نؤكد في هذا المقام أن هذه التجربة لم تدَّع لنفسها يوما ريادة القصيدة النثرية في الجزائر، لأن الشاعر قد حول مساره الإبداعي - بعد ديوانه اليتيم "الأرواح الشاغرة"- صوب كتابة القصة والرواية؛ حيث استثمر فيها قدرته على الاسترسال التي أظهر شيئا منها في ديوانه سالف الذكر .

لا تختلف هذه التجربة كثيرا عما قدمه "علاوة جروة وهبي" في ديوانه "الوقوف في باب القنطرة"، حيث يلاحظ القارئ له بساطة جمله التقريرية، الواضحة ، فكلماتها مستوحاة من الواقع المعيش، فيها رصد آلي لتحولاته السياسية والاجتماعية ، يفتقد إلى كثافة الصورة وعمقها، ونمثل لذلك بما جاء في قصيدته " الإيمان أقوى " التي يقول فيها [44]:

قسمًا بالرّب العظيم
قسمًا بالنّار المحرِقة
يَا بِلاَدِي

قسمًا بنقمَة الشعْب الثائِر
قسمًا بأرضِ الشهُدَاء ، وَدَم الأحرَار
بصُمُود الثوَار
قسمًا بعزَتنا ، وحُرية الكَادحين
بدُموع الأبْريَاء – بصَبر اللاَجئين
إننَا سنَقتَحم الأسْوَار
ونمزق عبدَة الدُولار .

من الواضح أن النص لم يخرج باللغة عن مستوى التداول العادي ، حيث بقيت أسيرة الخطابية التي سادت فترة السبعينيات، تماشيا مع المشروع الاشتراكي القائل بنصرة الفقراء والكادحين وبالولاء لمنجزات الثورة التحريرية الكبرى، وقد تجلت هذه الخطابية من خلال توالي سيل الكلمات الآتية:الشهداء، الأحرار، الثوار، الصمود، الكادحين، اللاجئين، الأبرياء، وقد جاءت مرصوفة بطريقة تقريرية أبعدت النص عن دائرة الشعرية .

وأمام تأمل تلك المحاولات الشعرية الأولى لا نملك جرأة القول بأنها إرهاصات ساهمت في ظهور نصوص شعرية جديدة أعطت دفعا لمسار تطور القصيدة النثر الجزائرية، على اعتبار ما أثبته البحث في مراحل تطور الشعر الجزائري بأن القطيعة بين التجارب الشعرية هي السمة المميزة للكتابة الشعرية في الجزائر لكن التتبع المرحلي لمسار تطور هذا الشكل الشعري التجريبي في شعرنا الجزائري، قد بيّن نصوصا أخرى ترقى إلى تمثّل خصائص القصيدة النثرية، باشتغالها على الانزياح اللغوي، وعلى تكثيف الصور الشعرية، ومن ذلك نذكر ما جاء في قصيدة "قامة النزيف" للشاعرة "ربيعة جلطي"، التي تقول فيها [45]:

حَيرَة فِي الأُفق
حَيرة فِي المَرَايا
أيُها الكُل النَائِم بَعْضه
يَتَقَاسَم القِلَة الغنَائِم
وَأنْتَ نَائِم
نَائِم

ولعل الملاحظة التي يجب تسجيلها ونحن نتدرج في عرض النصوص الشعرية التي جسدت مسار تطور القصيدة النثرية الجزائرية ، أنها قد عرفت تحولات استطاعت تجاوز الكثير من الهنات التي ميزت التجارب الشعرية الأولى، حيث أدرك الشاعر الجزائري أن البديل الذي يضمن لهذا الشكل التجريبي شعريته هو اللغة ، فراح يغسل الكلمات من دلالاتها المعهودة ويلبسها دلالات جديدة عن طريق إدخالها في تراكيب تخرج بها عن حدود العرف اللغوي ولعل هذا ما نلمسه جليا في قصائد "عبد الحميد شكيل" التي أطلقت العنان للانزياح، منها مثلا ما جاء في قصيدة "مكابدات الأقحوان!! " من ديوان "تحولات فاجعة الماء" ، حيث يقول [46] :

مَاخُنت القَصيدَة ! لكِنَها الِريح التي أوْغَلَت فِي دمِي،
وتَفاصِيل الشَجر الذِي ألغَى فُحولته ! والدِمَاء التي
احدَودَبت في أقَاصِي الجِهَات، ومَا استَوى فِي القَلْبم
زَيْغ المَرايا، ريح الرَمل التِي صَعّدت نَغمتَها الوَترية،
وَأقحمَتنِي فيس رِها المتشَابك، أيُّها الذَاهب فِي
احتفَالات المعَاني، هَزيج الكَلمَات المشُوبة بِالفتُون
المتراكَب : وَحِد دمنَا،بالتُراب المغفَر برَهو
الطَواوِيس المُرسَلات، أوْ فَانقش شَكل دَمِك عَلى
شِغَاف الصَهد المُتواطِئ مَع لَون القُبرات، نَرحَل مَع
الرِيح، أوْنَنْتَهِي فِي مَذاقاتِ النَشِيد ..

هذا النص الذي يعتمد على التشفير اللغوي ويتوحد بالغموض، لا يرضى بالقراءة السطحية العابرة، بل يجبر القارئ على التأمل وعلى التأويل من أجل إعطاء دلالة معينة له، فالشاعر إذ يجسد مكابداته من أجل كتابة القصيدة ، يعيد ذاته إلى صفائها لتعبر عن نزوعها نحو المختلف الذي يسكن مملكة الأعماق، حيث الإلهام اللامحدود ، وهكذا تفرض هذه القصيدة النثرية ما اصطلح عليه أحد الباحثين بـ "الرجفة الشعرية"، حيث« تتمرد المفردة على المكوث في التخوم المستكينة الآمنة ، فتنتهك –لفظا ومعنى –تابوات المغلق والمحرم من الآفاق والمطارح، فتخرج بالنص من محدودية التجنيس النصي ، وتخترق باللغة

والمعنى صرامة الواقع، من خلال التبصر والإحاطة الشمولية معرفيا وحسيا بقاموس اللحظة، ونظامه التشفيري القائم على أنسنة اللغة وتغميسها حد الاستنقاع في العادي والعرضي والهامشي»[47]، ونمثل لذلك بمقطع آخر للشاعر"عبد الحميد شكيل " من قصيدته " فراشات الماء !!"[48] ،حيث يقول[49] :

أجْنَح نَحو الظِل، يَأتِي العَسس الليَلي ، مُتَشِحا
بِعلِيق الغَابَات الكُبرى
أدْفَع ذاكِرَتي صَوب أعْشَابِ الصبَار،
أسْتَنْفِر حيلَة الذِئب ، خُبْث الثعْلَبِ ، عَفْويَة المَاءِ
الصَاعِد مِن تُويجَات الغَار
كَيمَا أُوقِف مَسَراتِ الغِربَان الطَالِعَة كَالطَاعُون مِن
تَضَاعِيف لُغة التَوحِيد !.

هذا النص المرصع بالرموز التي بلغت به أعلى درجات الانزياح عن العرف اللغوي، يختزل تناقضات واقع الشاعر ،كما يؤكد صدق ما ذهبت إليه بعض الدراسات النقدية في إقرارها بأنّ القصيدة النثرية« لا تكتفي بمخالفة القصيدة العمودية بنص أحدث وحسب، إنما تزعم أيضا تجاوز القصيدة الحديثة بنص أحدث وحسب، وإنما تزعم أيضا تجاوز القصيدة الحديثة بتأسيس حداثة شعرية مفارقة في المنظور والرؤية الفلسفية والجمالية لمفهوم الشعر»[50].

وفي السياق نفسه نشير إلى أن القصائد النثرية الجزائرية التي كتبت خلال العشريتين الأخيرتين قد عرفت طريقها نحو التميُّز عن طريق إخلاصها للصوت المنبعث من دواخل الذات الشاعرة .

هذا الإخلاص قد ولد سيلا من النصوص التي تتكلم هذه الذات ، وتجسد نوازعها وآلامها كما تفجر فيها إمكانية رسم تفاصيل غد آخر مختلف ، ولعل هذا ما نلمسه جليا في كتابات "عبد الرحمن بوزربة " ، ومنها مثلا ما جاء في قصيدته " وهج "من ديوانه "وشايات ناي" التي يقول فيها[51] :

رَتَبّت فَوضَاي ..
احْتَواني اللّيْل ..
أوْلَعَت القَصِيدة مِن أسَاي ..
وَكَانَت الأَرض اخْضِرارَ المِلْح

في جَسَدِي
فَقُلت : أهَاجِر الآن انْكِسَارا
فِي المرَايا ..!
أوْغَلت أُوقظ مُشتهاي ..
بَاكُورة الخَطو
ارْتِباك الدُرب
وَالنَاي اخْتَلى بِالبَحر
غَنى ..
فاستحَال الطِين
سَدْرَة مُنتهَاي ..

هذا الوهج الصوفي المنبعث من دواخل الذات الشاعرة تجسد عبر هذا النص ، الذي افتك شعريته بامتياز نابع عن اشتغال مختلف على اللغة ، واكتناز واضح لحمولاتها الدلالية التي بلغت حدود التشفير ، الذي يستفز القارئ ، ويخرق أفق انتظاره .

ولعلنا نجد في تدرج الشعراء الجزائريين صوب التميّز في كتابة القصيدة النثرية ما يؤكد عمق استيعابهم لماهية التجريب، الذي يتجاوز الأصل ليضيف إليه ما يعمق خصوصيته ويبرز جمالياته ، وضمن هذا الإطار لا بد أن نسجل أيضا أننا لم نلمس بعد في شعرنا الجزائري المعاصر تجربة شعرية انطلقت تقليدية في توجهها وانتهت إلى كتابة القصيدة النثرية ، فأغلبية الذين كتبوا هذا الشكل الشعري تميزوا بالانفراد به والإخلاص له ، أوجمعوا بين كتابته وكتابة القصيدة الحرة ؛ ولعل في هذا ما يبرز تحفظ شريحة كبيرة من الشعراء حيال هذا الشكل التجريبي، الذي لا يزال يعاني من أجل افتكاك بطاقة إقامة تمنحه شرعية البقاء في مملكة الشعر الجزائري المعاصر.

الإحالات والهوامش:

---

[1]- علي عشري زائد : دراسات نقدية في شعرنا الحديث ، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتصدير، القاهرة، مصر، ط2 ، 2002م، ص 07 .

[2] – للتوسع في هذه المسألة ينظر تصريح " شلتاغ عود شراد " في كتابه : " حركة الشعر الحر في الجزائر " ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،ط1985،1م ، ص ص 56-57 .وينظر أيضا : محمد ناصر: الأدب الجزائري الحديث - اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-

1975م)، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، لبنان ، ط1، 1985م ، ص ص 180-181 . وأيضا : أحمد يوسف: يتم النصواجينالوجية الضائعة- تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م ، ص 58 .

[3] - محمد زتيلي : فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية ، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة ، الجزائر، ط1 1984م ، ص 82 .

[4]- ينظر : المرجع نفسه ، ص 87 .

[5]- ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[6] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 82 .

[7] - أحمد يوسف : المرجع السابق ، ص 61 .

[8] - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها . وينظر أيضا : أبو القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، دار الآداب، بيروت ، 1966م، ص ص 52- 53 .

[9] - ينظر : عبد الرحمن تبرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2003م، ص 07 .

[10] - محمد زتيلي : المرجع السابق ، ص ص 88 - 89. وينظر أيضا : عبد القادر رابحي : النص والتقعيد - دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر ،ج1، دار الغرب للشر والتوزيع، وهران ، الجزائر ، ط1 ، 2003م، ص 62 .

[11] - أحمد يوسف : المرجع السابق ، ص 75 .

[12] - المرجع نفسه ،ص 75.

[13] - ينظر : عمر أزراج : العودة إلى تيزي راشد ، نشر لافوميك ، 1985م ، ص07 .

[14] - محمد ناصر: المرجع السابق ، ص ص 180-181 .

[15] - للتوسع ينظر : محمد مصايف : دراسات في النقد و الأدب ، ش.و.ن.ت، 1981م ، ص 72 . و أيضا: محمد مصايف : فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث ، ش.و.ن.ت ،الجزئر ، ط2، 1972م ، ص 07 . وينظر أيضا : عمار بن زايد : النقد الأدبي الجزائري الحديث ، م .و.ك، الجزائر ، 1990م ، ص 12 .

[16] - مشري بن خليفة : سلطة النص ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1 ، جويلية 2000م ، ص 19 .

[17] - عبد القادر رابحي : المرجع السابق، ص ص 61 - 62 .

[18]- أحمد يوسف : المرجع السابق ، ص 53 .

[19] - أدونيس : سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ،ط1996،2م ، ص 71 .

[20]- عبد القادر رابحي : المرجع السابق ، ج2 ، ص 73 .

[21] - كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة – دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية ، القاهرة ط2007،1م ، ص 729 .

[22] - إيمان الناصر : قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف) ، مؤسسة الانتشار العربي ، وزارة الثقافة والتراث الوطني مملكة البحرين ط1، 2007م ،ص ص 49- 50 .

[23] - ينظر : سوزان برنارد: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن،ج2 ، ترجمة : راوية صادق ، مراجعة وتقديم : رفعت سلام ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ،ط2 ، 2000م، ص 121 .

[24] - المرجع نفسه ، ص 36 .

[25] - للتوسع ينظر : مقدمة ديوانه "لن" دار الجديد ، بيروت ، لبنان ، ط3، 1994 م . ، وينظر أيضا : هاني مندس : قصيدة النثر في لبنان ، مجلة الشعر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة ،ع8 ، السنة الأولى ، أغسطس 1964م ، ص ص 64- 80 .

[26] - ينظر : أدونيس : في قصيدة النثر ، مجلة شعر البيروتية ، ع14 ،السنة الرابعة ، بيع 1960م ، ص ص 81-82 .

[27] - المرجع نفسه ، مجلة شعر ، ص 77 .

[28] - ينظر : محمد علي شمس الدين ، عن : جودت نور الدين : مع الشعر العربي (أين هي الأزمة؟)،دار الآداب ، بيروت ، لبنان ،ط1 1410هـ -1990م ، ص 93 .

[29] - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[30] - أدونيس : المرجع السابق ، ص 76 .

[31] - عز الدين المناصرة : قصيدة النثر [المرجعية والشعارات]: جنس كتابي خنثى[الإطار النظري] ، بيت الشعر ، رام الله ، فلسطين ، ط1 آب ،1998م ، ص 12 .

[32] - المرجع نفسه ، ص 46 .

[33] - ينظر :عبد الحميد بن هدوقة : الأرواح الشاغرة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط3 ، 1981م .

[34] - ينظر : جروة علاوة وهبي : الوقوف بباب القنطرة ،مجلة آمال ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية، الجزائر ، 1985م .

[35] - نذكر ديوانها : "يا أنت من منا يكره الشمس "، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ط1 ،1979م . كما نشير إلى أنها قد عمدت إلى التنظير لهذا الشكل الشعري بمقال حول "جماليات قصيدة النثر " نشر بمجلة آمال ، العدد 59 ،1984 ، لم تقدم فيه جديدا عما قدمه رواد التنظير النقدي لقصيدة النثر الغربيين والعرب .

[36] - نذكرمن دواوينها في هذا السياق : تضاريس لوجه غير باريسي، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983م . وأيضا ديوانها : شجر الكلام ، مشورات السفير، مكناس المغرب،ط1991،1م .

[37] - ومن دواوينه نذكر : " تحولات فاجعة الماء" ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1 ، 2002م.

[38]- ومن دواوينه نذكر : -امرأة للرياح كلها ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،2000م .ونذكر أيضا :- أكثر من قبر أقل من أبجدية ، منشورات البرزخ ، الجزائر ، 2003م.

[39] - الخضر شودار :شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1 ، 2000م .

[40] - نجيب أنزار : فرغان ، دار الحكمة ، الجزائر ،ط1 ،2000م .

[41] - ميلود خيزار : شرق الجسد ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، أوت 2000م .

[42] - أبو بكر زمال : غوارب أبي بكر زمال وهامشها غبار الكلام ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2001م.

[43] - عبد الحميد بن هدوقة : الأرواح الشاغرة ، ص ص 121-122.

[44] - علاوة جروة وهي : الوقوف بباب القنطرة ، ص 11 .

[45] - ربيعة جلطي : شجر الكلام ، ص ص 88- 89 .

[46] - عبد الحميد شكيل : تحولات فاجعة الماء ، ص 65 .

[47] - محمد العباس: ضد الذاكرة - شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 2000م، ص ص 114-115.

[48] - ينظر : عبد الحميد شكيل : تحولات فاجعة الماء ، ص ص 89- 96 .

[49] - المصدر نفسه ، ص 93 .

[50] - محمد العباس : المرجع السابق، ص 23 .

[51] - عبد الرحمن بوزربة : وشايات ناي ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة، الجزائر ،ط1 ، ديسمبر 2001م ،ص10 .

قراءة النص القرآني بين الضوابط ومناهج الدراسة المعاصرة .

د/ محمد الأمين خلادي
جامعة أدرار
amine_proof@yahoo.fr

توطئة :

اخترت هذا العنوان على أساس ممارستي للبحث العلمي في الدراسات القرآنية فعمدت مباشرة إلى تحسس بعض الدراسات التي بحثت النص القرآني وبالأخص جانبه القصصي تحسس من يبتغي كشف الضوابط الشرعية والشرائط العلمية والمنهجية في إجراءات مجموعة من الدارسين وما مدى توفيقهم بين إملاءات الخطاب القرآني المعجز وما ذهبوا إلى انتقائه من أدوات علمية وفلسفية وغيرها عند إجرائهم للمقاربة.

أسس البحثة الأولون وعلى رأسهم جمهور المفسرين ومن منافسهم كاللغويين والفقهاء والمفكرين والمستشرقين... أصول القراءة والتدبر والتفسير والتأويل في فهم آيات الذكر الحكيم ومحاولة إفهام المتلقي ذلك، ففصل الأمر في أقضية كثيرة وبقي مكنون الإعجاز وأسراره خفية مع انبجاسها آناء الليل وأطراف النهار بفعل الادكار والتدبر .

أحاول عرض بحوث نموذجية حاولت مقاربة المعاني القرآنية وتجلياتها البيانية والجمالية المعجزة في الأحكام والمعاملات والحكم والقصص والأمثال وغيرها... مستهدية بالتراث أحيانا مستعينة بمناهج نقدية معاصرة أحيانا أخراة ثم أبرز آثار تلك المناهج في رؤى الباحثين ومدى علاقتهما بحقيقة المعجزة القرآنية وحاجة المتلقين إلى تلك الآثار أو استغنائهم عنها مع الإجابة عن أسئلة مثل:

1- هل يمكن مقاربة النص القرآني بمذاهب نقدية معاصرة؟
2- أيجوز إعمال العقل العلمي والإجراء الفكري الفلسفي في قراءة الآية الكريمة؟
3- ما حدود الفهم والإفهام والتفسير والتأويل لدى المتأخرين من المسلمين وغيرهم ؟

4- أثمة تكامل بين علماء الشريعة والإعجاز وعلماء الفكر النقدي في تلقي إشارات الذكر الحكيم ومحكمه ومتشابهه...؟
5- ماذا عن اتفاق أهل العلم على ضوابط القراءة للنص القرآني؟
6- هل يجب أن نمسك العصا من وسطها ونمارس نشاطا نقديا توفيقيا يقوم على مبدإ الفرز والانتخاب، بمعنى التنقيب في خزائن النقد الغربي عما يصلح لفهم وتأويل ودراسة القرآن الكريم ومقاربته علميا؟
7- ما دلائل العلمية في قراءة النص القرآني؟
8- أليس هناك حدود ومعالم وخصائص للمصطلح في قراءة القرآن العظيم وتميز ذلك عن منظومة اصطلاحية أخرى ؛ كفراق ما بين التفسير والنقد وما بين التدبر والتأويل... ؟
9- أيعني الانفتاح العلمي والفلسفي خلو الجهود التراثية والعربية الإسلامية من المقاربات الصحيحة للنص القرآني لفظا ومعنى ؟
10-أتكفي مقاربات المناهج النقدية النسقية المعاصرة وحدها في معرفة الدلالة من لغة النص وبيان الخطاب؟
11- ما حظ الخطاب النبوي من ضبط المقاربات الصحيحة للخطاب القرآني؟

من أجل ذلك وغيره عولت على اختيار عنوانات ذات بال في النماذج التي تعكس بصمات المناهج النقدية المعاصرة في الدراسات القرآنية أو ما يقارب تلك المناهج ومن ذلك :

جهود الأستاذين سيد قطب ومصطفى الرافعي ثم غيرهما من الأساتيذ أمثال محمد عبد الله دراز،خالد أحمد أبو جندي، مالك بن نبي، عبد الملك مرتاض، سليمان عشراتي، صلاح الدين محمد عبد التواب، حبيب مونسي، محمد طول، صبحي إبراهيم الفقي...

وخطة الدراسة هي :

- توطئة .
- الضوابط والآلات والشرائط من النظر والأصول إلى التطبيق والإسقاط والمقاربة .

دراسة في النماذج المختارة واستنباط المعاني والضوابط :

- نتائج وتوصيات و مقترحات.
- خاتمة.

الضوابط والآلات والشرائط من النظر والأصول إلى التطبيق والإسقاط والمقاربة:

لقد عمل علماء السلف كل ما في وسعهم لخدمة كتاب الله تعالي وتبيانه قصد نصح المسلم وتوجيهه بدءا بمعرفة اللغة القرآنية ونظمها المعجز وتوضيح آلات الفهم بعلوم القرآن الكريم كالذي صنعه العلامة السيوطي والزركشي في إفهام القارئ والمتعبد كلام المولى بإدراك المفاتيح المؤهلة إلى الفهم الصحيح؛ وقد قال الإمام ابن قتيبة:« فأما منهج القرآن ونظمه وتأليفه ورصفه، فإن العقول تتيـه في جهته، وتحار في بحره، وتضل دون وصفه»[1]، من أجل ذلك حدد العلماء الشرائط وأبانوها للمتعلمين والمعلمين على حد سواء، وذاك منطق تلقن أي علم ومعرفة، فما بالك بتعلم كتاب الخالق تعالى ؟!

وللعلامة الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي قول فصل في هذا الشأن– بعنوان : جنون القراءة المعاصرة .. من أين ؟ وإلى أين ؟ وذلك في ندوة : القرآن بين التفسيرات العلمية والشطحات الذاتية - قوله « يتحدث القرآن عن ذاته معرِّفاً، فيقول:: قُرْآناً عَرَبِيّاً غَيْرَ ذِي عِوَجٍ } الزمر: 28/39" أي إنه كتاب يخاطب الناس بلغة عربية واضحة الدلالة، ذات أسلوب قويم قراءة معاصرة، لنصّ تنزّل وحياً من الله قبل خمسة عشر قرناً، بمقتضى أصول التخاطب آنذاك.. كيف يستوعب المنطق وقانون فقه اللغة هذا الكلام؟..!

لو جاز إخضاع النصوص التاريخية لما يسمى بالقراءة المعاصرة، إذن لاختفى التاريخ واندثر، ولانقطعت صلة الحاضر بالماضي ..ونظراً إلى أنه ليس في الباحثين وعلماء اللغة من يعاني من الجنون، بحمد الله، فإن أحداً منهم لم يُقدم بعدُ على هذه التجربة.

ولكن ظاهرة هذا الجنون تظهر فقط، في إخضاع القرآن دون غيره لهذه القراءة العصرية التي تفصله عن تاريخه وتقطع صلة ما بينه وبين ما يعنيه به صاحبه المتكلم به، فمن هو صاحب الفكرة الأولى لهذه القراءة؟ .. وما الغاية المقصودة منها؟

أما صاحب الفكرة فجمعية صهيونية في فينّا، فرغت منذ عام 1991 من تجربة على هذا الطريق، وأخرجت أول كتاب يحمّل القرآن معاني جديدة منفصلة عن المعاني التي تربطها به اللغة طبق قانون الدلالات، ثم هي معانٍ لا تمت بنسب إلى الإسلام قط. ثم إن هذه الجمعية أخذت تبحث في العالم العربي عمن يتبناه ويدّعيه كمؤلف له، ولعلها عثرت أخيراً على الشخص المناسب الذي وافقها على ذلك، كما عثرت على نظيره في بعض البلاد الإسلامية الأخرى.

وأما الغاية المقصودة منها، فهي تفريغ القرآن من مضمونه الاعتقادي والتشريعي والأخلاقي، وتحويله إلى وعاء فارغ مهيأ لكل ما يمكن أن يلصق به من المعاني والأفكار.

وهي في الجملة آخر تجربة على طريق السعي إلى تفكيك البنيان الإسلامي ابتغاء صرف المسلمين عن ضوابطه وإحكامه، ثم إخضاعهم لتيار الحضارة الغربية، ومن ثم القضاء على ما يسمى بالخطر الإسلامي القادم من الشرق والذي يغزو كلاً من الغرب الأوربي والأمريكي، بمعتقداته العلمية وأحكامه السلوكية.

ترى، هل سيواصل هذا التخبط الجنوني الذي يتجاهل معنى اللغة وقواعدها سعيه اللاهث إلى هدفه المرسوم هذا؟ وهل سيكون في عقلاء العالم من يساير هذا الجنون، عندما لا يفرض تخبطه إلا على القرآن؟

أعتقد أن العالم الإنساني، أوعى من ذلك ..وأن أقلّ ما سيقوله عقل العقلاء لهؤلاء الناس: فأين هو حظ الكتب الفلسفية القديمة والتاريخية والفكرية والأدبية القديمة، عموماً، من إخضاعها لغسيل القراءة المعاصرة؟

إن الدراسة العلمية لكتاب الله تعالى لا تتم إلا وفق الشروط القطعية التي أشار إليها العلماء المختصون بعلم اللغة العربية وعلومها الشتى؛ مع التزام الحدود الشرعية في طرق التفسير وصور التأويل، كالذي وقع في غابر الزمن من قراءات كلامية واعتزالية وقراءة بالرأي والعقل دون النقل رغم أن فيها بعضا من الاجتهادات السليمة التي تحوطت وتحذرت وتحفظت . . .

دراسة في النماذج المختارة واستنباط المعاني والضوابط :

لا يمكن الحديث عن القراءات المعاصرة للقرآن الكريم دون التطرق إلى إسهامات المستشرقين في ذلك؛ لأن منطق الموضوعية وتلاقح الحضارات

أثبت أن لغير المسلمين بعض الرؤى العادلة في النص القرآني وإن كانت نظرة المستشرقين إلى الإعجاز تتميز في الغالب «بطابعها النقدي، تحكمهم في ذلك الروح اللائـكية المنافية للإيمان بالغيب، فهم يعتبرون الكتب المنزلة، تراثا إنسانيا انثروبولوجيا، أهميته الأساسية تعزى إلى ما يمثله من رصيد فكري، وروحي، وتاريخي، ومعرفي، حققه الإنسان في حقبة ما، ضمن مساره الحضاري، الكوني .. بهذا الاعتبار تناولوا القرآن، ومن هذا المنظر قوموه .. »[2].

ولا شك في أن طبيعة التناول الاستشراقي للحقيقة القرآنية – عموما- تفتقر إلى الموضوعية والمنهجية؛ فهو استبحاث لا متأدب في معظمه خاصة وأن أكثرية المستشرقين غرفوا من الكتاب المقدس والعهد القديم واستثمروا التهالك الذي ألحقته الإسرائيليات الملفقة فخلطوا بين ذلك الخطاب المتعدد والمتناقض وبين ما هو ثابت في النص القرآني، وليس بغريب أن يكونوا قد دسوا للقرآن في كتاباتهم، فهم أهل التضليل و « التدنيس المكشوف الذي عوملت به المقدسات في جملتها، إذ ألحقت روح الاستبخاس الضرر بمعاني الربوبية حين حجمتها في التجسيم السافر... ذلك التجسيم الذي اتضع به مفهوم الكلية والجلال المرتبط بمضمرات الإنسان وبحدوساته الروحية القويمة » [3] وكيف يتورع من حادّ الله فسخط عليه الله ؟!.

ومهما يكن، فإن الذي يهمنا في هذا المقام أن نلقي نظرة عجلى على ما رأيناه مناسبا في قراءات المستشرقين للإعجاز الفني القصصي، لأن المسائل الاستشراقية التي تناولت القرآن متشعبة ولعل حقل القص أوسعها مضمارا وأعمقها طرحا.

ولا بأس أن نستجلي - ههنا- موقف بلاشير تجاه القصة القرآنية وفنياتها الجمالية؛ فهو يقسّم النص القرآني إلى مكي ومدني، ويقوم ـ مثلا ـ بمقارنة بين نصين قرآنيين لقصة واحدة وهي ضيف إبراهيم ومسألة العجل والعجوز العقيم... وينعت آيات النصين بقوله: « إحداهما من أوائل الدور الثاني المكي والأخرى من الدور الثالث » [4]حيث إن الأولى من سورة الذاريات الآيات [24-36] والثانية من سورة هود الآيات [69 ـ 74]؛ فنفهم من هذه المقارنة أن الزمن متباعد بين النص الأول والنص الثاني.

ثم يستنتج حقيقة الأدبية وملامح الإعجاز الفني في سياق النصين للقصة الواحدة بعد عملية إحصائية بقوله « في مقارنة بين الآيات نجد أنه من الخطأ أن ننسب القيمة الأدبية لمثل هذه الآيات إلى موسيقى الكلمات وحدها.

إن مزية هذه القطع مردها أيضا إلى الفن المكون من البساطة التي أشربتها، والكلمات الموضوعة في أمكنتها، وإلى الحركة التي تركز الشخصيات. إن هذه الظاهرة واضحة في سورة يوسف»[5]، وهذا الذي جعل أحكام بلاشير أكثر موضوعية وأبين حجة فلم يقف عند حس الجرس وأثر الفواصل إنما عمّق من شأن الحكم وأثبت ما للنصين من رفعة أساسها هو النظم المعجز المتآلف الذي جمع بين سهولة المبنى ووضوح المعنى وسلامة التركيب، وكأننا بلسان حاله يقول إن حقيقة الأدبية المعجزة تتجلى في وحدة الدلالات للقصة الواحدة رغم تعدد مبانيها حسب حقيقة التكرار، وبَيّن أيضا ما للشخصيات من حضور مركوز في تضاعيف الآيات السردية ودورها في توجيه الأحداث، ولعله يوحي بصدق الأحداث وبُعْدها الكلي عن التصنع أو القسرية في السرد، حتى بلغ بالباحث أن يقرر جلال هذا الصنيع في سورة يوسف، وهذا إقرار مبين يثبت ما للقصص القرآني من حضور مؤثر في الاستدلال على معالم الأدبية التي يريد بلاشير إثباتها، بل وراح يؤكد منهجه بقوله: « وإذا ما قورن القصص القرآني ببعض الفصول المشابهة في سفر التكوين (GE'NESE) المثقلة باللغو والاستطرادات، ظهر أن القصص القرآني أعلى مرتبة بما لا يقاس، فهو يتدرج برشاقة دون إشارات زائدة »[6] .

و يبدو أن بلاشير قد وضع يده على الصواب وهو يصدر حكما على علوية القصص القرآني ونزاهته عما يوجد في سفر التكوين الذي جُمِعت فيه الافتراءات الزائفة والأخبار الكاذبة... وكل ما هنالك أن السرد القرآني غني بإيجازه وانسيابيته الفطرية التي تغني قارءها دونما شطط أو لغط... « ولعل أدبية القرآن قد وجدت في مباحث بلاشير، التي خصصها للتراث العربي الإسلامي، تقويما يستمد نَصَفَتَهُ من رؤية تمحيصية شاملة لخصائص التراث الأدبي العربي، الأمر الذي مكن الباحث من أن يقر للظاهرة القرآنية، بكثير من المزايا الجمالية، لا سيما وأنه كان يستخلص أحكامه من مقومات النص، كما تلوح له، أو كما يستبينها فيه»[7]، وهذا شرط من الموضوعية والعلمية البحتة، ومما يؤكد هذا الحكم تقريرات بلاشير وإثباتاته المتعددة لفرادة النص القرآني من خلال نصوص قصصية أخرى مقتفيا مواضع الجمال فيها، وهو مما ينبئ عن الدقة العلمية والموضوعية المتناهية، إذ يقول:« وليس فن الحكاية، في سور أخرى، هو الذي يحملنا على التقدير بل المميزات الخطابية

والأسلوبية، ففي سورة الأعراف يعجب المرء عندما يقرأ من الآية 57 إلى الآية 91 وعن الأنبياء نوح وهود وصالح ولوط وشعيب، من توازن القصص الخمس والتأثير المزدوج من تكرار اللازمة، فأخذتهم الرجفة فأصبحوا في دارهم جاثمين» [8].

نشعر ونحن نقرأ هذه المقولة أن بلاشير يدرك آليات القراءة وأدوات الإجراء وشروط الحُكم إلى حد يؤهله إلى كشف الكثير من الحقائق والاستنباطات الجيدة؛ فقوله [وليس فن الحكاية، في سور أخرى، هو الذي يحملنا على التقدير بل المميزات الخطابية والأسلوبية] يومىء إلى أن ما أدركه من جمال متذوق لم يكن عفويا أو ارتجاليا وإنما كان عن بصيرة من البحث الأكاديمي المعتدل، وذلك مما يثبت -حقا - أن الكاتب حكّم فكره وقراءته الخاصة المباشرة للنص القرآني ولم يكن عبدا لوسائط متحيزة أو قاصرة؛ ناهيك عن احتكاكه بالوسط العربي المغربي وهو وسط حي مليء بشعور قداسي حميمي تجاه القرآن العظيم بل وتعظيم من يحب هذا الكتاب ويدرسه، « فقد تلقى علومه في الدار البيضاء ومراكش وكلية الآداب بالجزائر ودرس بالرباط ومراكش وكذا دراسته لشاعر العروبة المتني وترجمته القرآن في ثلاث مجلدات وكتابه [حياة محمد صلى الله عليه وسلم] » [9]، كل هذا وغيره من العوامل والبواعث التي دفعت بالكاتب إلى أن يظفر بالعديد من الأحكام الصحيحة، « لكأن إحجام بلاشير عن تعميق منظوره اللائكي حيال سماوية القرآن يعود إلى أخلاقية اتقائية، تراعي مشاعر المسلمين خصوصا وأنه تضلع في الاستشراق في مرحلة كانت الجهود الكشفية تسعى إلى بث شيء من الاستئناس بين الشعوب الغالبة والمغلوبة» [10].

ونخلص أخيرا إلى أن العمل الاستشراقي بعيوبه ومزاياه أظهر حقيقة لا مناص منها وهي وجوب قراءة هذا الكتاب العظيم، لأنه لو لم يحظ بتلك العظمة لما اهتم به المهتمون ولما شغلوا به أنفسهم، لكنهم علموا عظمته في آثاره الفعالة في الفكر العالمي وما بلغه من تأثير عبر القرون، أو أنهم توجسوا من عظمته التي لا تخدم مآربهم ودسائسهم فقرءوه حتى يبلغوا بقراءته توجيه الأحكام وفق أهوائهم عنادا منهم وظنا بالفوقية والاستعلاء.

مما لا جدال فيه أن الباحثين المحدثين امتلكوا من مناهج البحث ما امتلكوا ونقبوا في دراسات من سبقهم فكانوا أكثر نظرا ودقة، حيث خصصوا بحوثا علمية معاصرة قائمة بذاتها في التذوق الفني والبياني للقرآن الكريم، ونحن

في هذا المقام سنركز على بعض المؤلفات التي رأيناها وقعت على مرامي الإعجاز الفني لاسيما القصصي.

ومن أولئك المحدثين الأستاذ الرافعي الذي صب عنايته على البحث في إعجاز القرآن العظيم، فأفرد لذلك كتابه [إعجاز القرآن والبلاغة النبوية]، وقد فتح دراسته على أبواب عديدة من علوم القرآن وتاريخه ومواضيعه الشتى، ركز فيها على التذوق الجمالي للحقائق اللغوية واللسانية والصوتية، واصطبغ بحثه في ذلك بالاستطراد والتعميم وتعميق بعض الإشارات اللغوية الإعجازية التي أثلها القدامى كالتلاؤم بين المبنى والمعنى والأحرف السبعة ومفردات القرآن وغريبها، ومسائل التحدي والصُرفة وآراء السابقين في الإعجاز وكذا النظم...ومما يلاحظ أيضا في تفصيل تلك المحاور وجزئياتها المتناهية في التفرع، خلو معظمها من التمثيل والتعليل الفني، ولعل ذلك راجع إلى أن الكاتب نظر إلى المعجزة من كل جهاتها، وبروح تتصف بأحكام مسبقة ودون الاستعانة ببحوث أخرى خاصة الحديثة مما جعل دراسته تضاف إلى تعزيز« الاتجاه الانطباعي الذي رأيناه لدى بعض الإعجازيين السابقين، ممن استكنهوا بمشاعرهم أدبية الخطاب القرآني، فتواجدوا بها إعجابا وتنويها، من غير أن يسعوا إلى استخلاص مواصفات نظرية لتلك الأدبية »[11]، ومثال الانطباعية التي جاء بها، تعليقه على التكرار وتنبيه الجاحظ عليه حيث أكد الرافعي على وظيفة التكرار في مخاطبة بني إسرائيل وبيان الإعجاز فيه، « أي كأن ذلك مبالغة في إفهامهم وتوسع في تصوير المعاني لهم وتلوينها بالألفاظ »[12]، وما هذا بجديد على ما استبق إليه الإعجازيون السالفون حيث إن قضية التكرار من الشيوع والذيوع ، بحيث لا تند عن أقلام هؤلاء، فلو بسط الرافعي أحكامه بشرحها عن طريق نماذج قصصية تعكس حقيقة التكرار لتجاوز الحس الانطباعي إلى إدراك منهجي وتخريج عميق للمعاني والفنيات والخصائص، ورغم ذلك فإنه بحكم منهجيته التفرعية الانتقائية مر بذكر إشاري للنظم اللغوي القصصي كقوله :« ثم الكلمات الذي يظن أنها زائدة في القرآن كما يقول النحاة، فإن فيه من ذلك أحرفا »[13]، ومعنى هذا أن تلك الكلمات والأحرف غير زائدة في أصل النظم إنما هي جزء منه لا تنفصل عنه ويضرب مثالا عن حرف[أنْ] في قوله تعالى: { فلما أن جآء البشير ألقاه على وجهه فارتد بصيرا } من قصة يوسف عليه السلام، ويرى في ذلك الحرف

[الزائد] إعجازا مكينا، « مع أن في هذه الزيادة لونا من التصوير لو هو حذف من الكلام لذهب كثير من حسنه وروعته...»[14] وهذا مذهب سردي لطيف يبرز ما للحرف من وقع في احتباك المعنى وشد خيوطه بالقصة وكذا حمل القارئ على تصور الحدث كما يجب أن يُتصور، ودليل هذه اللطافة قرار ذلك الحرف بين أداة [لمّا] والفعل [جاء] وهذا ضرب معجز في ميقاتية الفعل وتزمينه[15] في صورة الحدث القصصي ومعنى هذا تأدية حرف [أَنْ] لوظيفة جليلة يعز على السياق أن تحذف منه، فهي «تصوير الفصل الذي كان بين قيام البشير بقميص يوسف وبين مجيئه لبعد ما كان بين يوسف وأبيه ـ عليهما السلام ـ وأن ذلك كأنه كان منتظرا بقلق واضطراب تؤكدهما وتصف الطرب لمقدمه واستقراره، غنة هذه النون في الكلمة الفاصلة، وهي (أَنْ) في قوله : (أن جاء) [16]

ونحن نعلم أن الاستهلال بالأداة [فلمّا] يوحي بزمن معين في حركة السرد ويفرق بين حدثين متلازمين في الترتيب، إلا أن دخول [أن] عليها تؤكد حقا على طول الزمن مما لو كانت الأداة [لما] وحدها وذاك ما علل له الرافعي بالبعد المكاني أيضا وتطابقه على استطالة يعقوب ـ عليه السلام ـ الزمنَ النفسيَّ في عودة الأمل المرتقب، وكم كان تفسير الغنة ـ بأنها دلالة السرور والغبطة ـ تفسيرا نفسيا ولغويا يطلعنا على التصوير الفني الذي اعتمده الكاتب في منهجه بالرغم من ضيق مجاله.

وجاءت بحوث الأستاذ سيد قطب لتستكمل ما مهّد له العلماء السابقون في تأثيل منطلقات البحث عن مواطن الفن الأصيل ضمن الإعجاز القرآني؛ فقد كانوا يجنحون في كتاباتهم إلى التعميم والشمولية والإطلاق وبعض الغموض والتلميح... «.. وبذلك بقي أهم مزايا القرآن الفنية مغفلا خافيا وأصبح من الضروري لدراسة هذا الكتاب المعجز من منهج للدراسة جديد، ومن بحث عن الأصول العامة للجمال الفني فيه، ومن بيان للسمات المطردة التي تميز هذا الجمال عن سائر ما عرفته اللغة العربية من أدب، وتفسر الإعجاز الفني تفسيرا يستمد من تلك السمات المتفردة في القرآن الكريم، وطريقة موحدة في التعبير عن جميع الأغراض، سواء كان الغرض تبشيرا أو تحذيرا، قصة وقعت أو حادثا سيقع، ومنطلقا للإقناع أو دعوة إلى الإيمان، وصفا للحياة الدنيا أو للحياة الأخرى، تمثيلا لمحسوس أو ملموس، إبرازا لظاهر أو لمضمر، بيانا لخاطر في الضمير أو لمشهد منظور .هذه الطريقة

الموحدة، هذه القاعدة الكبيرة هي التي كتبنا من أجلها هذا الكتاب ..هي.. (التصوير الفني) »[17].

ونستنتج من ذلك أن سيد قطب يعلل قاعدة التصوير في الخطاب القرآني لأنها تشمل المنافذ كلها في إيصال المعنى إلى المتلقّي وذاك حين يتجاوز الخطاب بالتجريد إلى الخطاب بالمحسوس والمرئي والمتخيل، وحقا إنه من المعقول أيضا أن الخطاب المشخص يحتوي - طردا - الخطاب المجرد لأنه مجموعة ألفاظ وأصوات قد أفادت أحكاما أو مجموعة أوامر شرعية مثلا إلا أن التعبير التصويري مدعاة إلى إعمال الخيال ومشاركة المتلقي للخطاب المرسل إليه مشاركة وجدانية، وتلك سبيل علمية في الإقناع والاستدلال أيضا.

ويبرهن على أهمية (طريقة التصوير في التعبير) وأثرها في الأسلوب القرآني بقوله: « هذه القضية لدي كل ما يؤكدها من الإحصاء الدقيق لنصوص القرآن، فالقصة ومشاهد القيامة، والنماذج الإنسانية، والمنطق الوجداني في القرآن، مضافا إليها تصوير الحالات النفسية، وتشخيص المعاني الذهنية، وتمثيل بعض الوقائع التي عاصرت الدعوة المحمدية... تؤلف على التقريب أكثر من ثلاثة أرباع القرآن من ناحية الكم. وكلها تستخدم طريقة التصوير في التعبير. فلا يستثنى من هذه الطريقة إلا مواضع التشريع وبعض مواضع الجدل، وقليل من الأغراض الأخرى التي تقتضي طريقة التقرير الذهني المجرد. وهي على كل حال محصورة فيما يوازي ربع القرآن »[18] .

ورغم أن سيد قطب عمّم نظريته على ثلاثة أرباع القرآن تقريبا حين تعرّض إلى القصة ومشاهد القيامة والنماذج الإنسانية والمنطق الوجداني في القرآن مضافا إليها تصوير الحالات النفسية، وتشخيص المعاني الذهنية، وتمثيل بعض الوقائع التي عاصرت الدعوة المحمدية... فإننا نلحظه أعطى القصة القرآنية كثيرا من الدراسة والتفصيل في كتابه التصوير الفني في القرآن، فنجده تحدث عن قصة إبراهيم وهو يبني الكعبة مع ابنه إسماعيل عليهما السلام وقصة الطوفان، يمثل بهما للتصوير الفني في القصة القرآنية ضمن الأمثلة الأخرى، وعقد بعد ذلك فصلا خاصا بالقصة في القرآن حيث يثبت غرضها الديني وسحرها الفني الأخاذ ويروح منبها إلى أغراض القصة بالتفصيل والتمثيل ثم آثار خضوع القصة القرآنية للغرض الديني إلى أن بلغ به المقام إلى دراسة التكامل المعجز الذي ألم به الخطاب القصصي وهو « يجعل

الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية، بلغة الجمال الفنية »[19] وهذا مقام معنوي لطيف، ومنهج معجز لا يُنَازَعُ فيه القصص القرآني فيه وذلك لامتلاكه خصائص فنية «تحقق الغرض الديني للقصة عن طريق الجمال الفني وهي: تنوع طريقة العرض/ تنوع طريقة المفاجأة / الفجوات بين المشهد والمشهد ... ورابعة الخصائص هي التصوير في القصة، وأشدها اتصالا بموضوع هذا الكتاب (التصوير الفني في القرآن) فلقد سبق أن قلنا: إن التعبير القرآني يتناول القصة بريشة التصوير المبدعة التي يتناول بها جميع المشاهد والمناظر التي يعرضها، فتستحيل القصة حادثا يقع ومشهدا يجري، لا قصة تروى ولا حادثا قد مضى»[20]، وما تأخير سيد قطب الحديث عن القصة القرآنية ثم التصوير في القصة إلا لحاجة فنية متفردة أرادها، لذلك رأينا أن ندخل إلى المنهج الفني المعجز من باب القصة الفنية، وكان بابا معجزا يثبت ضرورة ربط الغرض الديني بالجمال وهو من المعاول الحقة التي تصدت للمغرضين من المشركين واليهود والمستشرقين حتى تنذرهم بأنه القصص الحق الذي جاء إعجازا وتحديا وتبشر من أراد تعلما وتهذيبا وتأسيسا للفن النزيه .

ومما يؤهل نظرية التصوير الفني لأنْ ترتقي مركب البحث العلمي ما شملته من مصطلحات فنية كانت هي الأدوات المفتاحية التي ولج بها سيد قطب النص القرآني؛ ومنها على سبيل المثال لا الحصر: الصورة، الإيقاع، الظل، التجسيم، التخييل وألوانه، التناسق الفني وآفاقه، تصوير الحالات النفسية، التصوير في القصة وألوانه، الأداء، التأثير...

وعليه فإن كتاب التصوير الفني إنجاز علمي نظري يؤصل معالم البحث الفني في النص القرآني، وهو تنظير معاصر قد تكاملت فيه جهود السابقين، وتوسعت به رؤى المحدثين.

أما تفسيره [في ظلال القرآن] فهو نضوج يزيد نظرية التصوير الفني قوة وعمقا، لأن عنوان [الظلال] نفسه حقيق بأن يدل على أن النظرية وجدت إطارها الفني في النص القرآني، إذ غدا سيد مفسرا القرآن الكريم تفسيرا فنيا بعد أن شرح نظريته وضرب لها أمثلة تأثيلية من القرآن، وهذا فتح علمي جديد في مناهج التفسير قديما وحديثا.

قال تعالى: { إن فرعون علا في الأرض وجعل أهلها شيعا يستضعف طآئفة منهم يذبح أبنآءهم ويستحى نسآءهم إنه كان من المفسدين. ونريد أن

نمن على الذين استضعفوا في الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين . ونمكن لهم في الأرض ونري فرعون وهامان وجنودهما منهم ما كانوا يحذرون. وأوحينا إلى أم موسى أن ارضعيه فإذا خفت عليه فألقيه في اليم ولا تخافي ولا تحزني إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين. فالتقطه ءال فرعون ليكون لهم عدوا وحزنا إن فرعون وهامان وجنودهما كانوا خاطئين.}[21] .

يقرأ سيد قطب هذه الآيات الكريمات ثم يعلق عليها بقوله: «... وهكذا يرسم المسرح الذي تجري فيه الحوادث، وتنكشف اليد التي تجريها. وتنكشف معها الغاية التي تتوخاها ... ومن ثم تنبض القصة بالحياة ؛ وكأنها تُعْرَض لأول مرة، على أنها رواية معروضة الفصول، لا حكايةٌ غبرت في التاريخ هذه ميزة طريقة الأداء القرآنية بوجه عام... ثم تبدأ القصة ويبدأ التحدي وتنكشف يد القدرة تعمل سافرة بلا ستار: لقد ولد موسى في ظل تلك الأوضاع القاسية التي رسمها قبل البدء في القصة ؛ ولد والخطر محدق به،... وهاهي ذي أمه حائرة به... يا أم موسى أرضعيه . فإذا خفت عليه وهو في حضنك...(فألقيه في اليم) (ولا تخافي ولا تحزني) إنه هنا..في اليم.. (إنا رادوه إليك).. فلا خوف على حياته ولا حزن على بعده... (و جاعلوه من المرسلين).. وتلك بشارة الغد، ووعد الله أصدق القائلين . هذا هو المشهد الأول في القصة. مشهد الأم الحائرة الخائفة القلقة الملهوفة، تتلقى الإيحاء المطمئن المبشر المثبت المريح، وينزل هذا الإيحاء على القلب الواجف المحرور بردا وسلاما. ولا يذكر السياق كيف تلقته أم موسى، ولا كيف نفذته إنما يسدل الستار عليها، ليرفعه فإذا نحن أمام المشهد الثاني :(فالتقطه ءال فرعون) .. أهذا هو الأمن ؟ أهذا هو الوعد؟ أهذه هي البشارة؟ وهل كانت المسكينة تخشى عليه إلا من آل فرعون؟... نعم ولكنها القدرة تتحدى، تتحدى بطريقة سافرة مكشوفة تتحدى فرعون وهامان وجنودهما . إنهم ليتتبعون الذكور من مواليد قوم موسى كي لا يفلت منهم طفل ذكر .. فهاهي ذي القدرة تلقي في أيديهم بلا بحث ولا كد بطفل ذكر. وأي طفل ؟ إنه الطفل الذي على يديه هلاكهم أجمعين»[22].

فنستخلص مما تقدم أن سيد قطب برع في تطبيق نظريته [التصوير الفني]؛ فما يفتأ يعتمد أدوات المحلل الفني للخطاب كالذي نراه في

المصطلحات التي تجذب القارئ في أن يتزود بمثل تلك الأساليب كي يتذوق القصة الفنية هو الآخر ومنها[رسم المسرح/رواية معروضة/نبض القصة بالحياة...].

و قوله: (... ولا يذكر السياق كيف تلقته أم موسى، ولا كيف نفذته، إنما يسدل الستار عليها)، وهذا مثال عن الفاصل بين المشهدين نبه إليه سيد قطب من قبل حين قرر بقوله: « و ثالثة الخصائص الفنية في عرض القصة : تلك الفجوات بين المشهد والمشهد، التي يتركها تقسيم المشاهد و"قص" المناظر، مما يؤديه في المسرح الحديث إنزال الستار وفي السينما الحديثة انتقال الحلقة ؛ بحيث تترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة يملؤها الخيال»[23] ومنه نستخلص أن الله تعالى يخاطب القارئ بما له علاقة بالغرض من القصة، أما بعض ما يحيط بالجو السردي فيُترَك للقارئ وهنا يتجلى الإعجاز الفني للقصص القرآني فنقر بحقيقتين هما : إعجاز الله تعالى في خطابه ومراعاة ذلك الخطاب لمن يقرؤه ويتدبره ...

ومن أمارات الإعجاز الفني القصصي التي تنبه إليها سيد قطب، تميّز قصة موسى الواردة في بداية سورة القصص عن غيرها من القصص التي تعرضت للحديث عن موسى عليه السلام، وعلل ذلك بقوله: «ذلك أن الحلقة الأولى من قصة موسى والظروف القاسية التي ولد فيها ؛ وتجرده في طفولته من كل قوة وحيلة ؛ وضعف قومه واستذلالهم في يد فرعون..ذلك كله هو الذي يؤدي هدف السورة الرئيسي»[24]، كما أن استهلال السورة بقصة موسى عليه السلام سبب فني معجز في تسمية السورة بالقصص لأن بعد قصة الميلاد تأتي قصص أخريات ضمتها السورة نفسها كقصة موسى مع فرعون ثم مع قارون.. وقصص في غير هذه السورة مر بها موسى عليه السلام... وإيحاء عنوان السورة [القصص] إيحاء معجز حري بالتأمل فهو تشريع فني معجز يشهد بما للقصة القرآنية من مكانة سامقة قد احتلتها بل وجاءت القصص القرآنية في عناوين مختلفة للسور القرآنية كالبقرة ويونس وهود ويوسف...

وإذا كانت تلك الأمثلة النموذجية لا تسعها هذه السطور؛ فأنّى لنا بجرد تفسير قائم بذاته احتضن نظرية التصوير، فكان سيد قطب رائدا لها « وهو بذلك قد دفع بالدرس الجمالي القرآني في طريق، سوف يجني منه، دون شك، كثيرا من الثمار التي ستؤكد امتيازَ أدبيته، ورسوخَ إعجازيتها »[25] .

ويعقد الأستاذ مالك بن نبي في كتاب [الظاهرة القرآنية] موازنة نصّية بين قصة يوسف عليه السلام كما جاءت في القرآن الكريم؛ وبين قصته

الكائنة في كتاب العهد القديم، ليخلص في الأخير بنتائج منها: أن «... رواية القرآن تنغمر باستمرار في مناخ روحاني، تشعر به في مواقف وكلام الشخصيات التي تحرك المشهد القرآني، فهناك قدر كبير من حرارة الروح في كلمات يعقوب ومشاعره في القرآن فهو نبي أكثر منه أبا... وامرأة العزيز نفسها تتحدث في رواية القرآن بلغة تليق بضمير إنساني وخزه الندم وأرغمتها طهارة الضحية ونزاهتها على الاستسلام للحق، فإذا بالخاطئة تعترف في النهاية بغلطتها. وفي السجن يتحدث يوسف بلغة روحية محلقة...

وفي مقابل ذلك نجد الرواية الكتابية تبالغ بعض الشيء في وصف الشخصيات المصرية - الوثنية بالطبع - بأوصاف عبرانية، فالسجان يتحدث بوصفه موحدا... وفي رواية التوراة استخدام إخوة يوسف في سفرهم "حميرا" بدلا من "العير" في رواية القرآن، على حين أن استخدام الحمير لا يمكن أن يتسنى للعبرانيين إلا بعد استقرارهم في وادي النيل بعدما صاروا حضريين، إذ الحمار حيوان حضري عاجز في كل حالة أن يجتاز مسافات صحراوية شاسعة لكي يجيء من فلسطين، وفضلا عن ذلك فإن ذرية إبراهيم ويوسف كانوا يعيشون في حالة الرعاة الرحل، رعاة المواشي والأغنام »[26].

بهذه الطريقة أثبت مالك- رحمه الله - الاختلاف الصارخ بين الروايتين وأبرز الطابع المميز الفذّ للنص القرآني، وهذه موازنة علمية ارتآها الأستاذ أن تكون نموذجا لتبيان العلاقة بين القرآن الكريم والكتاب المقدس ولكي يطلعنا على التناقض المدلس الذي صاحب الرواية الكتابية؛ فهي رواية تتنافر كل التنافر مع رواية القرآن الكريم في حين أنها تحمل بعض التشابه الذي ما كان ليفتعل في الرواية الكتابية لولا الأسباب التالية:

1 ـ خشية المحرفين من ألا توجد أدنى علاقة للتشابه بين القرآن الكريم وما زعموه توراة، وكأنهم يوحون بمكرٍ أن كتابهم سليم وسابق للرواية القرآنية بأمور تجمعهما معا.

2 ـ الإبقاء على بعض التشابه يبرهن على أن الوضاعين الكتابيين على علم بما وقع في قصة يوسف ولذلك سموه العهد القديم وكأنهم أحاطوا به صدقا.

3 ـ الخلط في التشابه والاختلاف بينهم وبين الرؤية القرآنية ليصلوا إلى هدف وهو : محاولة إرضاء القلوب المريضة لما في روايتهم من تشابه أو

تطابق حتى، ثم تجرؤهم على الكذب والتزييف في كل ما له علاقة بفضح طبائعهم وأراجيفهم ونقاط تاريخهم العاتمة فيخدمون مصالحهم الفاسدة ويكسبونها طلاوة التقديس المزيف.

وهكذا فإن الأستاذ مالك بن نبي يثبت إعجاز القصة القرآنية إثباتا علميا من وجهة نفسية لغوية ويكفينا دليله في مسألة اللفظ الدقيق وموضعه في السياق إذ بيّن أن الرواية الكتابية اختارت لفظ "الحمير" أما القرآن الكريم فقد ورد فيه "العير" فكشف تناقض القوم في وضعهم ذاك اللفظ الذي يفضح الواضع إذ لم يفكر في ظلال اللفظ وإيحائه وهذه نقطة ذات بال في الإعجـاز الفني اللغوي في بناء القصة القرآنية التي تراعي حقائق اللفظ ودلالاته في السياق بخلاف الرواية الكتابية التي لم تنتق اللفظ فجاء اعتباطا إن لم يكن غباوة وإيماء بتعطيل الذكاء والمنطق وبالتالي فهو وضع مكشوف ينبىء عن فساده.

و من الدراسات الحديثة التي وسعت مجال البرهنة على الإعجاز الفني في القصة القرآنية، ما جاء به الدكتور خالد أحمد أبو جندي في كتابه [الجانب الفني في القصة القرآنية] وقد حدد منهج القصة الفنية في القرآن الكريم، وأقام ذلك على نموذج قصصي فريد بقوله: «أزعم أن الله قد وصف قصة يوسف بـ (أحسن القصص)، لأنها عبدت للناس طرقا وشقت لهم مناهج يسلكونها في حياتهم ... وقصة يوسف ـ من الناحية الفنية ـ مدت المثل النموذجي لبناء القصة الفنية التامة بمنهجها وأسس بنائها، حيث ارتفع بناؤها على دعائم فنية تفوق كل صور البناء في حيز هذا النشاط»[27]، ومعنى هذا أن الدكتور خالد من الذين واصلوا مسيرة استكشاف المنحى الفني للسرد القرآني المعجز وهو في هذا يقرر قُطْبَيْ الإعجاز المضمون والشكل.

وأكثر من هذا، أنه خصص سورة يوسف بالتفصيل ليطبق نظريته عليها من خلال الدعائم التي أطال البحث فيها مدققا، مفردا لها الفصول التالية:[الحدث، بناء الشخصية، تقنيات المنهج، التعبير الفني وظلال الصورة في القصة الفنية القرآنية] ؛ فأثبت أن قصة يوسف عليه السلام هي المثل الفريد في نقطتي البداية والنهاية في الحاضر الروائي الذي يريد به مقدمة القصة المتمثلة في الرؤيا، وذاك بَيِّنٌ في السورة كلها، حيث إن الأحداث تتوالى متدرجة لتفصح عن الأسرار المكنونة التي خفيت في الرؤيا بسبب الإشارة المختزلة بوحي الرؤيا حتى إذا قرأت آيات ما بعد الرؤيا، استقر عندك أن

القصة القرآنية اجتمع لها من الكمال ما يضع للقصاصين قانونا لضبط ووزن مقاييس الفن الروائي، فحددت شكل الحدث وهيئة الشخصية وكيف يكون الطارئ الفني كما بينت حيز العنصر الأساسي ومكان العنصر الثانوي حيث يوضح الدكتور خالد ما للعنصر من وضيفة يؤديها في الحبك الحدثي ويلح على أن التفاصيل بين العناصر الفنية تلك لا يكون بمقياس الصفة وإنما يحصل لها الشرف بمكانتها في السرد « فأنت لا ترى في ـ أحسن القصص ـ حدثا أو شخصية أو طارئا أو ظاهرة حياتية ـ مهما قصر دورها في التدفق الروائي ـ وحشية عن الفكرة، أو فضلة عن الحبك الفني فذلك الفتى الذي رأى أنه يحمل فوق رأسه خبزا قد تظنه جاء ـ عفو الخاطر ـ أو تكملة للسياق، ولو أمعنت النظر في ما أوحاه إلينا من إشعار بمدى أقصى عقوبة كان يقضي بها القانون المصري القديم، لوجدته ممثلا في قوله :{ وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه} » [28] .

وهذا دليل على مواطن الإعجاز الفني في السرد إذ إن كل آية في القصة لها مطلق المسوغات في أنْ تِقرّ قرارها ذاك وتؤديَ مهمتها المعنوية والفنية على حد سواء وتعطيَ الغرض الفني الديني حقه موفية قدره مطلق الوفاء، كالمثال الذي ضربه الأستاذ في أن السرد المعجز يسوغ المشروعية المطلقة لوجود كل جزء من أجزاء القصة أي وجود كل آية وكلمة وحرف، فلولا ذلك الفتى الذي يعرض رؤياه ما كان للبيئة القصصية أن تعلم حيث إن رؤيا الفتى أومأت بألوان العقاب التي يسام بها الجاني آنذاك، وكذا علاقة الفتى بالجو الديني وطقوسه ودلالة الشرك السائدة وحاجة القوم إلى هداة يدعونهم إلى البر والتوحيد .

وقريب من كتاب [الجانب الفني في القصة القرآنية]، عملُ الأستاذ محمد طول في كتابه [البنية السردية في القصص القرآني]، فاتخذ القصة القرآنية موضوع بحثه منقبا عن مقوماتها الفنية وعلاقتها بالسرد كطبيعة الحدث وعنصري الزمان والمكان والشخصية والصراع، ثم توضيح اللغة وأسلوب السرد من خلال توافق المبنى والمعنى والتناسب بين الجمل والآيات وظاهرة التأكيد والتوافق الصوتي، « غير أنه كان من اللائق أن يتحدث الباحث عن مفهوم الأسلوبية والأسلوب في بداية البحث لأن بحثه يتناول ظواهر أسلوبية وهي بنية السرد وما يشكلها . وبحسب التحليل الذي اعتمده الباحث

يمكن اعتبار بحثه بحثا أسلوبيا تطبيقيا في السرد القصصي للقرآن »[29]، ولعل غلبة التطبيق على النصوص حال دون التعرض إلى مفهوم الأسلوبية والأسلوب ومعنى هذا أنه من الأجدى أن يصدر البحث بمدخل نظري خاصة وأن التطبيق مرتبط بالنص المعجز، فيعرب التنظير عن مميزات السرد القرآني وخصوصياته، وكذا المسوغات الموضوعية لدراستها بمنظار أسلوبي.

ومهما يكن، فإن الدكتور محمد طول أولى الأسلوب القصصي اهتماما بالغا من حيث فنياته ومنظومته التركيبية، ومما يستدل به على ذلك قوله: « يستعين السرد القصصي في القرآن على ربط أجزاء نصه بأدوات الربط اللفظية، إذا كان بينها صلة في المعنى والمبنى... ومن الأمثلة التي يتنوع فيها الربط بين أجزاء اللغة المكونة للنص، ليتناسب المبنى مع المعنى، ما نقف عليه في قوله : (والذي هو يطعمني ويسقين . وإذا مرضت فهو يشفين. والذي يميتني ثم يحيين). إن الأداة المستعملة للربط بين الإطعام والإسقاء، كانت هي "الواو"، وذلك بقصد الجمع بين الفعلين، وليس بقصد الترتيب أو التعقيب، حيث إنه يمكن تقديم فعل الإسقاء على فعل الإطعام، وهذا جائز، لولا مراعاة حسن النظم، أما الربط بين المرض والشفاء، فكان بالفاء التي تفيد التعقيب، وهذا لأن الشفاء يعقب المرض بدون فراغ زمني بينهما، أومن أحدهما وتم الربط بين الموت والإحياء بالأداة " ثم" التي تفيد التراخي لأن الإحياء يكون بعد الموت بزمان، ولذلك كان التعبير عن التراخي بأداة تملك هذه الخاصية، فتوافق بذلك البناء والمعنى وتم التناسق الكلي بين عناصر الجملة»[30].

هذه جمالية سردية تضفيها معاني حروف العطف على نظم تلك الآيات بذلك الوجه المعجز المغمور بالتناسبية والاتساق، فيكتمل المراد منها دون عنت، بل هو ترتيب منطقي يتفق والفطرة التي تجمع خطاب إبراهيم عليه السلام بكل قارئ لأن تلك الأمور مألوفة أصالة، وإن هذا التنبه إلى تموقعات الحروف إجراء متناه في رصد الدقائق « وهنا يفكُّ المحلِّلُ الخطابَ الأدبي إلى وحداته اللغوية الأساسية، فيشرع في تحليل أصغر وحدة لغوية فيه... والخطاب الأدبي تواصل مؤسس على أن يكون خارج اللحظة التي نستهلكه فيها، ولهذا يتعالى على الزمن ويسعى إلى الخلود والأبدية»[31]المطلقة التي يظفر بها الخطاب القرآني، ففي هذا النموذج السردي الذي يصور ضراعة إبراهيم الخليل عليه السلام ثنائيات من التركيب أفاضت عليه تناغما مميزا سببه حرف " الواو" وقد جاء في أروس هذه الثنائيات لأنه "الواو" الكلي المحيط بحروف

العطف الأخرى وهي: [الواو ـ الفاء ـ ثم]، فتوزُّعُ الواوات الثلاث في صدر كل آية، أنتج نظما فريدا ولا يوجد إلا بذلك النسق المختومة عباراته بفاصلة نونية ممدودة تطبع الصورة السردية بالحياة والديمومة فتستغرق القارىء في الزمان والمكان.

إن القرآن العظيم كتاب للادكار، وقد حكم تعالى بسيرورته وشموليته، وشرع آداب قراءته وفهمه، وإن كانت « محاولة الخوض في أدبية الخطاب القرآني، مغامرة تكتنفها المزالق من كل صوب، بالنظر لما يطبع أدبية الإعجاز من خصائص إفضائية، تتلامس مع الخارق، أو مع ما يمكن أن يسمى: ميتافيزيقيا الجمال»[32]، فالمغامرة إشارة إلى الفارق الحقيقي بين الخالق والمخلوق، حيث الخالق قدير كامل أعلم بما يصلح للمخلوق الفقير، وما يقيه من تلك المزالق التي تعكس عجز البشر وتفاوت إدراكهم للمعجزة القرآنية .

و لما ألح الله تعالى على عباده أن تدبروا آيات الذكر الحكيم صار لزاما أن نعبده طاعة ونتدبر كتابه تذوقا وبحثا، كتلبية الأستاذ سليمان عشراتي لذلك الإلحاح في كتابه [الخطاب القرآني مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي]، فهو يقول : «إنه لا مناص لنا من أن نعتبر النص القرآني كيانا متفردا، هو وحي سماوي، خارج عن التحيز الذاتي، أو النفسي البشري. فالمصدرية المحال عليها، هي الله، ومن ثمة، فإنه لا مجال لسبر كنه القول القرآني، من حيث هو أدبية، بمسبار الإبداعية الإنسية .. إلا أنه لا بد لنا من الاعتراف بأن أدبية الخطاب القرآني، أدبية لا تمتنع عن مجانسة أدبية العرب، وإن امتازت عنها قببا.. فآلية التعبير، ومكونات النص، وهندسته، وأعرافه البلاغية الخارجة عن المعهود، وخفة نقلاته عبر فضاء موضوعي متنوع.. هي جميعا عوامل تأصيل متقن للتعبيرية القرآنية التي تتقاطع من حيث مظاهر التشكل، والتمظهر، مع تلك الآلية التعبيرية التي صدرت عنها أدبيات العرب، في عصر ما قبل الإسلام»[33].

يتحدث الباحث هنا عن التنزه الذي حظي به الخطاب القرآني، فبالرغم من أنه نص امتلك الأدبية إلا أنه يتعالى عن أن يُسبَر كما تسبر الأدبية الإنسية، وهذا التنزه يفتح إمكان قراءة هذا الكتاب لأنه يتقاطع مع النص الفني العربي شرط الإبقاء على سمو القرآن العظيم، وبهذا يسوغ الباحث طبيعة الدرس والسبر للخطاب القرآني «فالنص القرآني بحكم طابعه الإلهي،

يتأبى، إلى حد كبير، عن أن يضاء بعُدة إجرائية وضعية، فهو (منزول)، تنتظمه هيئة خطابية امتازت بتساوق استثنائي بين النظمية والأدائية»[34]، ولكن هذا لا ينفي مدارسة النص القرآني وملامسة جمالياته، وبهذا يبدو أن شرط احتواء الرسالة الإعجازية التوفيق بين قداسة النص ومطلب القراءة والبحث.

وقد رأينا أن نختم بهذه الدراسة إسهامات المحدثين في الإعجاز الفني، وهي دراسة سبرت الخطاب القرآني من جهة الأدبية السردية بأدوات علمية، كتقريب قضية الإعجاز للقارئ تقريبا معللا غير تواجدي اجترائي، وربط الأدبية ببناء السرد المعجز، ثم ملامسة ذلك كله بمسبر التوَرُّع الأكاديمي بعيدا عن إسقاط الإنسية وأدواتها الإجرائية على النص القرآني، وكأنها إشارة تهدي غير المسلم إلى قداسة النص القرآني وتعاليه عن أن يطاله التحليل الأدبي الذي يلازم الإبداع البشري عادة.

ولعل صاحب هذه الدراسة ـ على الرغم من تحفظه حيال النص القرآني ـ لم يجد مندوحة من اللجوء في تطبيقاته إلى بعض المصطلحات الحديثة، كالسرد والزمان والمكان والحوار والنظم والفنية والاقتصاد والاستطراد السردي... فستظل المصطلحات قواسم مشتركة من حيث بناؤها اللغوي ودلالتها العامة في أدبية النص مع فرق كبير من حيث الخصوصيات القداسية للخطاب القرآني وأصالته المعيارية، ثم إن الله عز وجل قد يسر القرآن للذكر إذ جعل كلامه المعجز بلسان عربي مبين حتى نؤمن بما فيه ونتدارسه ونستنبط منه ونستدل به.

ومن أجل هذا وسم الباحث دراسته بالمتحسسة لشروط الجماليات القرآنية تواضعا وتحفظا، مادام البحث واجبا أيضا، وبه نبلغ التوفيق بين جلال الخطاب القرآني والإجراء التحسسي على ذلك الخطاب، ودليل التحسس المتحري للواقعة الإعجازية افتتاح هذا البحث « ببسطة نظرية ألقت الضوء على أدبية الإعجاز والتدرجات التعيينية التي اجتازتها الواقعة القرآنية بصفتها إشكالا جماليا، تراوجت فيه مقومات بيانية حسية، وأخرى غيبية ميتافيزيقية، صنعت ماهيته الإعجازية الوطيدة..» [35] كجهود الجرجاني والرافعي وسيد قطب ومالك بن نبي وبلاشير وجولتسيهر، ثم راح الأستاذ يستجلي الفنيات التي أكسبت القرآن أدبية فذة، ومنها فنية السرد المعجز حيث إن فذاذتها تتمثل في أنها قصة قائمة على أسس التربية القويمة

وهي تخدم الإنسان كلما استحضرها أو استدعاها، لأن لها « قابلية التبلور على العديد من الصور والسياقات .. كانت تخريجاتها السياقية القرآنية، تتنوع بتنوع المواقف، والمساقات، فهي قد تأتي مفصلة أو مختزلة، مسترسلة أو موقعة، مشهدية أو روائية، مفردة أو مدرجة ضمن سلسلة قصصية مسوقة لاستعراض أحداث رسل، ومصائر غابرة، أو مؤجلة لغاية اعتبارية تنسجم مع أدبية التبليغ القرآني »[36]، وهذا من أمارات الإعجاز الفني في القصة القرآنية فأدبيتها لا شريك لها، إذ هي قصة تتمظهر في أنماط متعددة حسب مضامين السرد القرآني محكمة الصنع لأنها كلام القدير جل وعلا وكذا تعددها المعجز الدال على مطلقية الخطاب، فهو غير مقيد بنمط معين لأنه خطاب شمولي للبشرية، وفي الوقت ذاته هو دلالة على الإعجاز الإلهي ووقوف المرء عاجزا أمام ذلك الصنع « فالقص في القرآن لا يحدد خطاطات SHEMAS جامدة، لفن القصة، ولكنه يؤصل تخريجات سردية، تتبلور فيها القصة الواحدة، في صور تجعل من القص القرآني، فنا مفتوحا على التنويع، يراوح بين القصة الموقف حيث الحوار بين الحدث، ويجلي الوقائع، وبين القصة المشهدة، حيث يقوم السرد بالرصد، والعرض، من خلال المنظر، والملابسة، وبين الإجمال والتفصيل القصصيين، تحقيقا للمغزى القرآني، وترسيخا للرسالة في ذهن المتلقي بكيفية تأثيرية، تحرك الخيال والعقل معا »[37] فالقصة الموقف هي التي تنطلق من الحوار الصادر عن الله فهو المصدرُ الكلي للدعوة وتبليغها إلى المتلقي وبينهما الفاعلُ المرسلُ الذي كُلِّفَ بالرسالة، ومنه فإن العملية الحوارية شديدة التلازم بالقصة الموقفية مثل قصة نوح عليه السلام ففيها تمت رسالة حوارية بين ثلاثة أطراف هي [الله، النبي، القوم] وكل ذلك في ربط الأرض بالسماء وحيا بل إعجازا من خلال الخوارق ونصرة الأنبياء وعصمتهم .إذن فالحوار هو حياة القصة الموقفية ووسيلة إقناع ... والمواقف القرآنية نزاعة إلى التقرير عامة بواسطة الفعل التقويلي [قال، قل، قالوا، قلنا...]، والحوار يُمَسْرِحُ الأحداث حتى يقرب للعقل والوجدان القصد بموضوعية هي إحدى ملامح الحوارية التي تستجلب المرسَلَ إليه فيقتنع بإرادته دون إعنات « فالموقف الإلهي من إبليس مثلا، لا يعرب عن استبداده عز وجل، أو جوره في الحكم على إبليس، بل لقد ترك الموقفُ الحواريُّ عاطفةَ المتلقي، تدين إبليس، الذي أظهرتْهُ تصريحاتُه في مظهر المغتر، المتغطرس، الحسود:

(قال ما منعك ألا تجسد إذ أمرتك ؟ قال أنا خير منه، خلقتني من نار وخلقته من طين) الأعراف12، فالموقف، كما يجسده الحوار، موقف عصياني، مروقي، قد خلت صيغته من الوازع الامتثالي، الذي تقضي به علاقة الخالق بالمخلوق.»[38]

أما القصة المشهدة فيعرضها السرد عن طريق المناظر حيث يرفع الستار عن الأحداث فتغدو إخبارية، لأنها مؤطرة بفضاء قيمته فكرية مجردة من التأطيرات الديكورية، «فالمشهدية في القرآن تقوم غالبا، على تقديم فكري، مجرد من حيثيته المجالية الديكورية، من ذلك قصة إبراهيم في سورة الأنبياء، حيث تظهر السردية بواسطة الحوار في سياقه الإخباري الحدثي عناصر المشهد، وهو ما يعبر عنه قوله تعالى :(.. إذ قال لأبيه وقومه ما هذه التماثيل).فهذا الاستجلاء للمنظر، لا تقوم به السردية بوازع ديكوري، تعميرا للمجالية، وإيهاما بضرب من الواقعية التي نزع الفن القصصي الوضعي إلى إبرازها تمريرا لرسالته، بل إنها تخترقه من أجل أن تنتهي بالموقف القصصي إلى غاية اعتبارية، تندرج ضمن المقاصد التوجيهية التي تمارسها دعوة الفاعل؛ فالتساؤل عن التماثيل، في السياق السابق، صيغة جدلية تتجاوز العرض العيني لمجالية الحدث، لتتصل من ثمة بالمبدأ الروحي التوحيدي، والأمر نفسه يقال عن الوصف الذي تضمنته قصة صاحب الجنتين مثلا...فما تبنيه السردية القرآنية على صعيد المجالية / الفضاء/ هو معطى رئيسي، له قيمة فكرية تخرج عن منطق الحشو أو الروتيتشية الفنية.»[39] ، لأنها سردية تربوية قصدية تترفع عن استجماع الحيثيات التي لا تمت إلى المغزى الديني بصلة، وهي سردية من كلام الله الخبير العليم، جلالتُها في إظهار ما يُبَلِّغُ العبرة إلى المتلقي وهذه خاصية إعجازية توضح عجز السردية الآدمية التي لا تستغني عن الاستزادة في الفنية أو الغلو فيها.

ودليل الإعجاز أن السردية القرآنية قد تقتطف من المجالية ما له علاقة مباشرة بالغرض كذكر "التماثيل"، « فما عرضته السردية هناك، من جمالية مجالية نسبية كان يحيل من خلال تطور الحدث السردي إلى غاية دينية»[40]، كما يضبف الباحث أن السرد عادة موسوم بالإيجاز والإشارة والتذكير والسداد التعبيري وتركيز الرصد السردي.

وإن كنا قد أوردنا بعض النماذج القصصية الموقفية والمشهدية التي اعتمدها الأستاذ، فإننا نراه استكشف اجتماع النمطين الموقفي والمشهدي في

قصة يوسف عليه السلام، وهو يؤكد أن الموقفية مشروطة بالسياق الحواري عن طريق الشخصية وإدارتها للحدث، وأما المشهدية فكائنة أينما حل السرد الخارجي، ويختم ذلك بنتيجة مؤداها أن الموقفية راجحة على المشهدية «وهو ما يتجلى في قصة يوسف حيث يطغى السرد الموقفي على السرد المشهدي »[41]، ويبقى الحوار الممدد الحي للقصة الموقفية، ولا يفهم أن الحيوية منعدمة في القصة المشهدية ففيها من التقويل ما يبث الحركة والتوثب، وهكذا فقصة يوسف راوحت بين «المشهدية والموقفية، بين السرد المباشر، والسرد الحواري، والرواية النقلية . فالسردية في قصة يوسف قد جسدت التقنية القرآنية القائمة على القص من خلال استثمارية فاعلية الحوار، وقرن الموقف المشهدي والملابساتي بالموقف الإفضائي الحواري »[42] وفي ضوء هذا التخريج ساق الدكتور عشراتي النموذج اليوسفي للدلالة على أدبية السرد المعجز، ولِمّا أحرزته سورة يوسف من قطبية فنية فذة هي بمثابة معهد في قدسي يمد المتمدرس بآليات السرد ويكاشفه بأدوات القراءة والنقد حتى« ترقى بالإنسان إلى مصاف أخلاقية أكرم وأنبل، طالما حمل مشروعاتها، وتبعاتها، أنبياء الله »[43].

وعن الإجمال والتفصيل القصصيين، يبين الباحث أن السرد يختار أحيانا المباشرة والفورية في عرض القصة دون توطيء سابق «و هو ما نجده في سورة الشعراء مثلا، حيث يتحول الخطاب إلى سرد قصة موسى بلا توطئة خطابية صريحة، والأمر ذاته نجده في المواقف السردية في سورة الكهف؛ فمباشرة قصة أصحاب الكهف نجمت، في هذا الإطار السردي بفورية لم يعلن عنها الخطاب إلا تاليا »[44] ؛ أي إن السرد يباشر الواقعة دون تمهيدات من أجل تثبيت فنية الإثارة الارتدادية التلميحية في القارئ حتى يتشوق، فيطلب الوقوف على التفصيل والتصريح والإخراج السردي البَعْدي للقصة، وتلك المفصلة بين الإثارة الاستباقية والتفصيل المتأخر تسجل سبقا إعجازيا للسرد القرآني قبل أن تستثمره العروض الفنية المعاصرة.

ويعلل الكاتب تلك الفنية المعجزة بتعليل علمي يبرز الغاية السردية من ورائها «... حيث إن السرد يتناول إشكالا اِمتحانيا، كان على الفاعل المرسل أن يتجاوزه توطيدا لمصداقيته »[45]، أي إنها فنية ترسخ نزاهة الوحي في سرده لأخبار الأولين وإثبات أمية النبي عليه السلام، ومنه نستنبط أنها فنية

شَرّعت للرواية الحديثة، لأنها رواية أفقر ما تكون إلى ذلك وهذا بيان للناس بأنه الإعجاز المطلق والكمال الفني الثرّةُ ديمومته وصلاحيته.

ولما اتسم القص القرآني بالتعدد والتكيف المتسق والغرض الديني، حُقّ للباحث أن يتفنن في الاستدلال على أدبية الإعجاز السردي، فقسم البنية القصصية قسمين هما القصة المغلقة المكتملة والقصة المفتوحة، فمَثّل للأولى بقصة يوسف عليه السلام وكذا قصة أصحاب الكهف... أما الثانية فنماذجها كثيرة كقصة إبراهيم عليه السلام في سورة الأنبياء وقصة موسى عليه السلام في سورة الشعراء وسورة الأعراف وسورة يونس...

وأدبية الحدث تظهر في مكانته الحتمية داخل القصة فلا تقوم إلا به « إذ هو جوهر الفعل القصصي، وإطاره الموضوعي والفني، وهو علاقة الاستقطاب والدفع التي تتحرك عبرها شخصية أو شخصيات القصة، ضمن شروط السياق الزماني والمكاني..» [46] حيث يكون الحدثُ بؤرةَ البناء القصصي، وشرطُ كماله ارتباطُه بالفنيات الأخرى ارتباطا فنيا مكينا، ولا وجود للحدث في سياق الخطاب القرآني إلا وهو ذو وزن معجز موصول بالغاية السردية المعجزة.

ويصف الكاتب النصّ القرآني من حيث مرجعية الحدث فيراه مُؤَسّساً على نوعين هما القصص ذو المرجعية التاريخية والمتعلق بالأنبياء والأمم الغابرة، والقصص ذو المرجعية المَثلية وهو أقل تواردا من السابق، كما يفرق الكاتب بين انتشار الحدث في القصة المكتملة كسورة يوسف فالحدث فيها سيري [أي شبيه بالسيرة] نمائي، أما بنية الحدث في القصص المفتوح متواترة في مسا قات سردية كثيرة، قد ترد مكرورة أو مستجدة «و سيظهر ما بدا لأول وهلة تكرارا، إنما هو يحمل إفـادة جديدة، أو يؤكد بعدا سرديا ما، في وقائع حياة الفاعل...فالبنية الحدثية في القصة المفتوحة تركيبية، تستجمع ذهنية المتلقي بمستوياتها المختلفة، من خلال الإفادات التي تتضمنها السياقات، في السور القرآنية حيث تتم إثارة موضوعها السردي، في صورة تناصية، تتحقق من خلالها وحدة الحدث القرآني جملة ...» [47]

ومعنى هذا أن البناء اللغوي قد يتشاكل في القصة المتكررة بإعجاز بديع، إلا أن الآفاق الجوهرية تتنوع من مقام إلى آخر لسر يريده الإعجاز، ولحقيقة أملاها سبب النزول وحيثيات الوقائع النزولية زمن الوحي، وكذا تثبيطا لادعاءات المفترين والمشركين وكيد المغضوب عليهم ودناءة الضالين.

وغير خاف أن وحدة القرآن العظيم وكماليتها تحفز القارىء وتحمله على قراءة القرآن العظيم فيتذوق جمالية حيوات الأنبياء بشيء من التنوع والتجدد، بخلاف ما قد نجده في القصص الوضعي الذي يؤدي إلى الملل أحيانا.. والتناصية ههنا تناصية معجزة تؤُولُ كلها إلى تجمع القصص التكراري في الوحدة القرآنية، ويمثل الكاتب بقصة إبراهيم عليه السلام المستعرضة في أكثر من موضع في الكتاب.

ومن خصائص القصة المفتوحة أنها قصة قطاعية؛ بمعنى أنها قصة تركز « على مجال حيوي من حياة الفاعل»[48] أي المرسل، وينطلق ذاك التركيز من زمن بعثة المرسل فيتخذ السرد قطاعا معينا مربوطا بالغرض الديني غير ملتفت للسيرة كلها في مرحليتها، إنما يعتمد على موقف حاسم ذي بال، كالذي يرد في قصة صالح عليه السلام ضمن سور: الأعراف، هود، النمل، الذاريات... «هكذا تتساوق الإفادات الحدثية، في هذا النمط القصصي، لتنوع في مجال أدبيتها وسرديتها، ولتنير الحدث من مستويات عدة، ولتظل مرتبطة بإطاره السردي، دون الالتفات إلى جوانب أخرى من سيرة الفاعل»[49].

لقد حظيت الحدثية الإعجازية بثراء تنويعي جم كالحدثية النمطية التي يعرفها الكاتب بقوله :« يسوق المنحى القصصي القرآني أحيانا القصة، وقد وَحَّدت حدثيتُها بين مجموعة من الفاعلين، فهم جميعا يواجهون في آن سردي واحد، إشكالا شركيا واحدا ... كأنما أصبح مجموعة الفاعلين، فاعلا واحدا، قد بعث، وصارع قوى الشرك في مكان وزمان معينين..من ذلك ما جاء في سورة: (ألم يأتيكم نبأ الذين من قبلكم قوم نوح وعاد وثمود والذين من بعدهم لا يعلمهم إلا الله) إبراهيم الآية 9 . فسياق الحدثية تعميمي كما هو واضح هنا (جاءتهم رسلهم بالبينات فردوا أيديهم في أفواههم وقالوا إنا كفرنا بما أرسلتم به، وإنا لفي شك مما تدعوننا إليه مريب) إبراهيم الآية 9 »[50]، فالنمطية ههنا هي المسحة الفنية التي يصطبغ بها القصص القرآني في نمط موحد هو الدعوة إلى الله تعالى وعناء الأنبياء في أقوامهم.

وهناك الحدث التراكمي في القصة المفتوحة، وهو يتجلى بقوة في سيرة موسى عليه السلام، حيث يرصدها الباحث من خلال سور ثلاث تستعرض بدورها زوايا من السيرة الموسوية، ففي سورة البقرة عرض لحيز رسولي يجمع موسى مع القوم وقد نجوا من فرعون وبطشه، ثم استسقاءُ

موسى لقومه وأمرُهم بذبح البقرة وهم يترددون، وفي سورة يونس ينطلق السرد الإجمالي من البعثة إلى فرعون وينتهي بهلاك الإغراق وتفضل الله على القوم بالسلوى، أما في سورة طه يستظهر السرد حياة موسى منذ المولد إلى زمن رِدّة قومه لما غاب عنهم « فالمسارد الثلاثة قد تكاملت في بناء حدثية قصة موسى، سواء من حيث توسيع الجوانب المكشوفة، أو من حيث تفصيل بعض هذه الجوانب من مسرد لآخر...» [51] وجمال التنوع والتكامل يتضح أيضا من خلال التنويع السردي بين ضمير المخاطب وضمير الغائب وبين الخطابية والإخبارية.

وأما عن الزمان والمكان فقد أفرد الباحث لكل منهما فصلا، وبيّن اصطباغ الزمن بالتقريبية والتجريدية، وكذا أقسامه المتعددة كالزمن الميتافيزيقي والواقعي والوجودي ... ومن المعجز أن يؤكد سبحانه وتعالى في خطابه الفعالية القرائية المشروطة بالخلْق، وقد استدل الباحث على ذلك بأول نص قرآني نزل من سورة العلق.

وميز الأستاذ بين زمنين داخل الخطاب القرآني هما : الزمن التاريخي أو الفترة الزمنية المتناولة، والزمن السردي المرتبط بحدث الجملة القرآنية ضمن سياقها الدلالي ...؛ كما يرى إمكان تحديد الأحوال الزمنية في ثلاثة مستويات هي :[الزمن النحوي الفني والزمن المرجعي أو التاريخي، والزمن الدلالي] « ...والأدبية القرآنية، وهي تتفاعل مع عناصر القصة الزمانية المكانية، ظلت صارمة في قصديتها، وفي اقتصادها الأدائي، فهي تُرَجِّحُ في كيانها الفني بُعدَي الزمان والمكان، بالقدر الذي يستلزمه تشكيل الحدث . والوصول به إلى مغزاه التربوي، الاعتباري..» [52] ، فالتقنية السردية الزمنية في الخطاب القرآني ترجيحية انتقائية فلا تنفصل عن طبيعة الحدث وعن مميزات المغزى الديني للقصة فهي قصدية أي تعني بالدلالة المقامية لمضمون الحدثية وتهدف في آن معا، إلى تلبية غاية محددة في حياة الإنسان، كما أنها زمنية اقتصادية تنتخب المدة التي تنطبق على القصدية، مَثَلُها مثل الحيز المكاني حيث لا يمكن فصمه عن إطار الزمن.

وعن تمفصلات التقنية الزمنية يروح الباحث مدققا ومحدّدا المنحى الخطي للسرد الزمني، كقصة يوسف – مثلا- ففاعليتها الزمنية تسلسلية تذكيرية اعتبارية طولية في سيرورتها الحدثية، وهناك المنحى الترامني التركيبي وهو يجمع بين المنحى الخطي كما سبق وبين الترامنية التعاقبية فهو منحى «لم

يسع السرديةُ أن تُناظِر بين وقائعه، إلا على ذلك النحو الاِطِّرادي .. وقصة موسى في سورة القصص مثلا وهي إحدى قصص القرآن ذات المنزع التعاقبي، نلمسها في بعض مستوياتها السردية، تنحى هذا المنحى التزامني، المناظر بين الوقائع، فهذه القصة تبين عالمها، باستعراض أفقي لزمنيتها، أي للظروف التاريخية للمرحلة التي يشخصها السرد، فهناك قوى تَستبدُّ، وأخرى تُستضعَفُ، والإرادة الإلهية تريد أن تحدث الشرخ الجذري، في رتابة الزمن المختل، انتصارا للحق والمظلومين، وهذا برعاية فاعلية إنسانية مرشحة لتجديد الزمن، ممثلة في وليد يحمل بإرادة السماء مواصفات القدرة على التحويل، والانقلاب، وسردية القص تنشط منذ البدء في بث الفواعل المكونة لعالم القصة »[53]، فالتزامنيةُ ههنا إعجازيةٌ دالة على قدرة الخالق تعالى، حيث إن الزمن السردي يدفعنا لنطل على زمن التغالب الذي تم بين طغيان فرعون وتهالكه على المستضعفين في حين يُجارِي السردُ المعجزُ ذلك الزمنَ التغالي بزمن انتصاري موسوي بإعداد الله تعالى نبوة تنسف بالظلم وتجدد على المظلومين أمنهم وسعادتهم.

ويعمق الباحث من شأن التقنية السردية للزمن حيث يبرهن على وتيرة التخطي الزمني التي بها يجتاز السرد منازل حدثية، وذلك باستخدامه أداة لغوية معجزة مركزة ومكثفة تطوي التفصيلات الجزئية وتختزلها، ألا وهي الأداة " لَمّا " المقوم الزمني الظرفي والذي يفعل فعله الإعجازي في تقريب الأزمنة مثلما قرَّب بين الأحداث في قصة موسى بسورة القصص بتواتر تسريعي بديع ...و يضاف إلى ذلك الزمن الارتدادي وهو انتقال السرد من قصة متأخرة إلى أخرى أعرق، ثم الزمن البؤري التكثيفي الذي يتناول فيه السرد زمنا قطاعيا يتجمع حول حدث البعثة أو الدعوة كذاك النموذج القصصي النُّوحيِّ الذي يسوقه الكاتب من سورة يونس حيث القصة يعنيها الحدث الإجمالي كما عاشه نوح مع قومه.

وجغرافية المكان في القص القرآني اختزالية في رصدها السردي، فهي لا تأخذ« قيمة تعبيرية إلا ضمن السياق التوجيهي للقصة في كليتها.وحدثية القصة هي التي تحدد إطارها المكاني»[54] عبر المحطات التي يرصدها الباحث في قصة يوسف [المحطة الأسرية والمحطة الإعدامية والمحطة الإقصائية... محطة الفتنة والاستغواء... محطة اللقاء بالأهل جميعا...]، فأنت

ترى أن المساراتِ الحدثيةَ وانحناءاتها الزمنية ـ المتحولة تحولا حيويا نشطا ـ هي التي تملي على السرد ذكر الاستراتيجية المكانية، فجمالياتها الفنية ليست اعتباطية إنما هي مقدرة بمقدار الإعجاز، كما أنها تومئ إلى الأبعاد المكانية؛ ومن ذلك قوله تعالى : (أو اطرحوه أرضا . يخل لكم وجه أبيكم) يوسف9، فالأرض بما هي مكان، لها هذا البعد التخليصي الذي يزيل العوائق من طريق الأبناء في علاقتهم مع أبيهم»...[55]، كما أن للمدينة وبيت فرعون واليم... إيحاءاتٍ كثيرةً موصولةً بحياة النبي موسى في سورة القصص مثلا، وكذا الظلال الخوارقية والسياسية التي أحاطت بقصة سليمان عليه السلام كإحضار العرش قبل ارتداد الطرف علامةً على الإعجاز.

أضف إلى ذلك ما حازته القرية من مؤشرات فنية تؤسس لأدبية الإعجاز السردي، حيث إن القرية نقطة أرضية جمعت معظم الأنبياء بأقوامهم وهي رمز الاجتماع والتساكن والمعاشرة، من شأنها أن توطد سيرَ الدعوة التوحيدية وإقامةَ عمران بشري مستقيم سلوكه متناسق نظامه، وكان المكان شاهدا تاريخيا وكونيا على هدم وامحاء الشرك ومظاهره وتطهير الأرض منه في الوقت نفسه هو صورة قائمة يُستدلُّ بها على بناء التوحيد وترسيخ عقيدته على وجه المعمورة ؛ فمثال الهدم والتطهير، ما كان من أمر الطوفان والريح والغرق والصرخة... وأما مثال البناء والتأسيس حدث الهجرة كَسَرْيِ موسى بعباد الله تعالى ولجوء أهل الكهف إلى الله ومهاجرة لوط إلى ربه وهجرة محمد صلى الله عليه وسلم والفرار إلى الله .

الخاتمة والمقترحات والتوصيات

وهكذا سلكنا تلك التدرجات الاجتهادية منقبين عن جملة من التأثيلات والإسهامات التي أضاءت زوايا من الإعجاز الفني السردي، وإن كان جُلُّها عَرَضَ للإعجازِ القرآني عامة، ولكونِ الخطاب القرآني مشدودا بالقداسة تبَيَّنَ لجمهور الإعجازيين وغيرهم من المستشرقين والباحثين فرادة النص المعجز، ومن ثم فقد بات البحث عن خبايا المعجزة القرآنية وأكنتها المحفوظة داخل النظم الذي لا ينفد، واجبا دينيا وانفتاحا حتميا على الآخر وحقا عينيا من حقوق الإنسانية، أكثر من أي وقت مضى، كمثل هذه الدراسة التي التفتت إلى النص القرآني واستظهرت أدبيته المعجزة في زمن كثر فيه التنقيب عن الأدبية في النصوص الفنية العالمية وتأسيسها والتدليل عليها،

وهي دراسة [الخطاب القرآني] للأستاذ عشراتي التي تعد من المطالع الاستهلالية في الدراسات المؤصلة لفقه الخطاب القرآني .

ومهما يكن فإن عرضي هذه النماذج المختارة دون غيرها – مما أجلت من أمثالها – بينة على كثافة الأعمال العديدة والمختلفة في جهود المعاصرين من جهة الأحكام والعقيدة وغيرهما كثير ؛ إلا أني ركزت على تخصص الطرح من ناحية نقد النقد لما يحفظ دقة التخصص بالنسبة لي وكذا لموضوع الإعجاز الفني في القصص القرآني.

ولا بأس بذكر بعض من المقترحات والنتائج ومنها :

- لا تسلم الدراسات العالمية اليوم من التناقض والخلل والتنابذ والتشظي مالم يجتهد علماء المسلمين وأهل الاختصاص باللغة العربية وعلومها في سد الفجوة الفجة بينهم وبين الذين اجتهدوا في قراءتهم المعاصرة بناء على خلفياتهم وإيديولوجياتهم وأهدافهم ... ومهما كانت نياتهم .
- تأهيل طلبة العلم من العرب والمسلمين وغيرهم من أبناء الجلدة الآدمية إلى تعلم اللغة العربية وعلومها؛ إذ لا بأس بترجمة بعض علوم العربية وعلوم الشريعة لييسر الفهم وهذا دون الاعتماد على ما يطلق عليه ترجمة القرآن ومعانيه؛ لأن السر الحقيقي هو استيعاب اللغة العربية بأسرارها وخصيصاتها.
- تجنيد التوحد العالمي في تدريس علم التفسير حسب مناهجه الإسلامية التي تم الاتفاق عليها قديما وحديثا.
- وضع معالم بينة الحدود بين قراءة البيان القرآني وكلام البشر من خلال ضبط سمات المقاربات المنهجية كالأسلوبية والسيمائية وغيرهما وفصل التأويل الفكري للإبداع الفني البشري عما قصده المولى تعالى بدلائل المميزات الخاصة باللغة العربية ومتغيى الشريعة الإسلامية من الخطاب وفحواه كما أكده العلماء من جمهور سدد قولته قديما وما يزال؛ رغم بعض الاختلاف لا الخلاف .

هوامش:

---

[1] ـ الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف القاهرة، ط 5. 1954، ص 183،

[2] ـ د ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي . د. م . ج الجزائر ص:32

[3] ـ د ـ سليمان عشراتي، العقيدة الإنجيلية وجدلية الانغلاق والانفتاح، الشبكة المغاربية لإدماج العلم والتكنلوجيا في التنمية، (من التقديم)

[4] ـ رجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، تر : إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية للنشر، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط : 1986، ج 1، ص : 230

[5] ـ درجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ص : 231

[6] ـ المرجع نفسه، ص : 231، 232

[7] ـ د ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص : 40

[8] ـ بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ص : 232

[9] ـ درجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ص : 6

[10] ـ د ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص : 37

[11] ـ د ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص : 52

[12] ـ مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مكتبة رحاب، الجزائر،: 195

[13] ـ المرجع نفسه، ص : 231

[14] ـ المرجع نفسه، ص : 231

[15] ـ بمعنى التوقيت

[16] ـ الرافعي، إعجاز القرآن، ص : 231

[17] ـ سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص: 30، 31

[18] ـ سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص : 203، 204

[19] ـ المرجع نفسه، ص: 139

[20] ـ، المرجع نفسه بتصرف، من ص : 146 إلى ص : 154

[21] ـ سورة القصص، الآيات : 4، 5، 6،7، 8

[22] ـ سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق ط 12 1986، مج 5، ج 20، ص: 2677، 2678، 2679

[23] ـ سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص :152

[24] ـ سيد قطب، في ظلال القرآن، مج 5، ج 20، ص : 2676

[25] ـ د ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص:56

[26] ـ مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية، ص : 252، 253

[27] ـ د . خالد أحمد أبو جندي، الجانب الفني في القصة القرآنية، دار الشهاب، الجزائر، ص:130

[28] ـ د . خالد أحمد أبو جندي، الجانب الفني في القصة القرآنية، ص:132

[29] ـ د. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائر، ج:2، ص:156

[30] ـ د ـ طول محمد، البنية السردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص:158، 163، 164

[31] ـ د ـ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج:2، ص:80، 81

[32] ـ د ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص:3

[33] ـ د ـ المرجع نفسه، ص:3، 4

[34] ـ المرجع نفسه، ص:5

[35] ـ المرجع السابق، ص:12

[36] ـ المرجع السابق، ص:69

[37] ـ د ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص نفسها

[38] ـ المرجع السابق، ص:186

[39] ـ د ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص:204، 205

[40] ـ المرجع نفسه، ص نفسها .

[41] ـ المرجع نفسه ، ص :211

[42] ـ المرجع نفسه ص:212

[43] ـ المرجع نفسه ص نفسها

[44] ـ المرجع نفسه، ص:203

[45] ـ د ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص نفسها

[46] ـ المرجع نفسه، ص:79

[47] ـ المرجع نفسه، ص:82،83

[48] ـ د ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص:86

[49] ـ المرجع نفسه، ص:88

[50] ـ المرجع نفسه، ص:89

[51] ـ د ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص:91

[52] ـ المرجع نفسه، ص:104

[53] ـ د ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص:107، 108

[54] ـ المرجع السابق، ص:160

[55] ـ المرجع نفسه، ص:162، 163

المصادر والمراجع:

-القرآن العظيم، (المصحف الشريف)، برواية الإمام ورش عن الإمام نافع.

ـ خالد أحمد أبو جندي، الجانب الفني في القصة القرآنية، دار الشهاب، الجزائر.
ـ رجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، تر: إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية للنشر، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط : 1986، ج 1
ـ طول محمد، البنية السردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص:158، 163، 164
ـ مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية، دار الفكر ..ن الجزائر – دار الفكر، دمشق، سوريا، ط: 4، 1408 هـ 1987م
ـ مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مكتبة رحاب، الجزائر .
ـ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائر، ج:2 .
-سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي. د.م.ج الجزائر.
-سليمان عشراتي، العقيدة الإنجيلية وجدلية الانغلاق والانفتاح، الشبكة المغاربية لإدماج العلم والتكنلوجيا في التنمية، (من التقديم)
ـسيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق ط 12 1986، مج 5، ج 20 .

مفهوم التجديد و اتجاهاته في ضوء تحديث الدرس البلاغي

د. بلقاسم دكدوك
جامعة أم البواقي
lettresarabe@yahoo.fr

في مفهوم التجديد:

إن كلمة (تجديد) بوزنها اللغوي (تفعيل) تعني في لغة العرب: حالة التواصل والاستمرارية وبذل الجهد والطاقة، وهي وإن لم ترد في القرآن بهيئتها إلا أنه لا يخلو من التعبير عنه بمعان أخر تسهم في تفسيرها، من نحو (الإصلاح) الوارد ذكره في قول الله تعالى على لسان هود عليه السلام: (إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت..هود/88)، و(التغيير) على ما في قوله: (إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما في بأنفسهم... الرعد/11).. كما ورد ذكرها صراحة في قول النبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ :(إن الله يبعث على رأس كل مائة، من يجدد لهذه الأمة دينها).[1]

ولما كانت قضية التجديد من القضايا الرئيسية التي تطرح على كافة المستويات والمعارف النظرية منها والنظامية والحركية، فقد اعتبرت من الأمور القيمة الأساسية بحيث إن أي تيار فكري يمكن له أن يعد نفسه ممارسا للتجديد.. ومن هنا شكل مصطلح التجديد في ذاته بريقا أدى إلى انخراط كافة التيارات الفكرية فيه، واعتبارها نفسها الممثل له، ومن ثم فقد أفرد كل منها مبحثا من مباحثها أو أكثر لهذا الغرض إن لم يكن بهذا المسمي فتحت مسميات قريبة مثل: (التقدم) أو (التطور) أو (الحداثة) أو (المراحل) أو(التاريخ) أو (التعبير).[2]

وأهم ما تشير إليه نصوص الوحي السابق ذكرها هو ذلك التواصل الذاتي الذي يأتي بعودة الأمة إلى الأصول والتفاعل في حركة الحياة مع مبادئها ومقصدها فكرا ونظما وحركة، وبذا يعد مفهوم التجديد أحد المفاهيم الشرعية التي لا يجوز التفريط فيها لا اسما ول لا معني ولا دلالة.[3] وبناء على ما مر بنا فقد حمل البعض مفهوم التجديد الوارد في الحديث على معني: إحياء الدين والاجتهاد المذهبي وإزالة البدعة وإقامة السنة والعمل بمقتضاها، فهو بحسب عباراتهم يعني: إحياء ما ندرس من أحكام الشريعة وما ذهب من معالم

السنن وخفي من العلوم الظاهرة والباطنة، إحياؤها وتخليصها مما أعاق فعليتها وأثرها[4].. لكن الإشكالية ليست في هذا الذي هو محل إجماع، وإنما تكمن في استيعاب الواقع المعيش، وفي مواجهة التحديات التي تستحدث، ومصطلح (الاجتهاد في مستجدات العصر) الذي آثروا استخدامه على مصطلح (التجديد) وقصروه على المستحدثات الفقهية، قد لا يستوعب الواقع بتعقيداته ومستجداته.

اتجاهات التجديد في الفكر العربي الإسلامي:

لقد أدى ما أل إليه (الاتجاه السلفي المعاصر) إلى ظهور (اتجاه التوفيق) الذي ينظر أربابه إلى التجديد باعتباره عملية توفيقية بين الرؤية الإسلامية والرؤية الغربية، وذلك بهدف إيجاد نوع من المصالحة فيما بينهما... وقد حدد هذا الاتجاه التحديات التي تواجه الفكر الإسلامي في: وجود فجوة كبيرة بين وعي المسلمين المعاصر وبين الواقع المشاهد والمتمثل في هيمنة الغرب، وبالتالي فإن الحل المفترض لأية إشكالية يكمن في اعتماد مبدأ التجديد من أجل كشف الخلل القائم في الذهنية المسلمة وبعث قدراتها من جديد في الإبداع والتحضر والتقدم مع الاستفادة من علوم الغرب وتحديه بالسيطرة على الواقع الذي أفرزه.[5]

ويذهب بعض أصحاب هذا الاتجاه إلى أن مصطلح (التجديد) لم يعد يعبر عن الإحياء بل صار مرادفا للتطور والتقدم الذي يجمع بين الثوابت الثقافية والمتغيرات الحضارية بحيث أصبح الأقرب إلى التجديد هو من كان يجمع بين الثقافة القديمة والحديثة، وينادي بالإصلاح الشامل لأمور الدين والدنيا بحيث لا يصبح هناك–حسب تقرير عبد المتعال الصعيدي– حرج على المسلمين المحدثين من تطبيق النافع لهم من النظم والثقافات الغربية و يتركوا العتيقة منها التي لا تتواءم مع طبيعة العصر، لأن الظروف والأحوال تتغير... فمن يقف على دلالة النصوص، يجمد عليها ويجني على الشريعة بتفويت مقاصدها وأغراضها ويجعلها و كأنها غير ملائمة لما يجد من الظروف والأحوال، وعليه فيجب الاجتهاد في تأويل النصوص لإثبات أن الشرع ليس عائقا لتطور الأمم ولا قامعا للحريات ولا سجنا للعقول[6].. والحق أن التوفيق ليس عيبا في حد ذاته، لكن ما يحدث هو أن الاتجاه نحو التغريب عادة ما يكون تمهيدا لإقصاء المفهوم الأصيل للمعارف اللغوية بكل جوانبها ومصطلحاتها وخصوصياتها، والسير

قدما صوب حداثة الغرب والذوبان في ثقافته، والجمع بين أخلاط تستعصي بطبيعتها على التجانس على نحو يجعلها أقرب إلى التلفيق منها إلى التوفيق... وما نحن بصدد الحديث عنه والإفاضة فيه خير شاهد على هذا.[7]

ومن هذا المنطلق ظهر اتجاه ثالث يدعو إلى (أصالة المعرفة)، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الإسلام باعتباره دينا، قد تنزل ليكون منهج حياة وهو دائما وأبدا يناشد معتنقيه والملتزمين به أن يترجموا مقولاته الأساسية إلى واقع حي معاش، سواء على مستوى التنظير والتأصيل الفكري والعلمي أو على مستوى النظم والتأسيس والوسائل أو على مستوى الحركة والممارسة الفعلية.[8]

كما ذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى أن الإسلام بعلومه المتصلة به يستنكف أن يعالج بغير أبجدياته، فضلا عن أن التصور الإسلامي بلغته المصطفاة لا يعرف الجمع ما بين رؤية مهتدية بالإيمان وأخرى وضعية تستند إلى أساس مختلف ومنتزع من العلمانية وربما الإلحاد ليجعلهما في إطار واحد، ولذا ينادي هذا الاتجاه بالبدء بالنقد الجذري للحضارة الغربية الحديثة ومحاولة استكشاف معالمهما والسعي للامساك بمفاتيحها مع الاحتفاظ بمسافة بينه وبينها، ثم يحاول تجريد نموذج معرفي منها يتمكن عن طريقه من توليد إجابات على الاستشكالات التي تثيرها الحداثة الغربية وعلى أية إشكاليات أخرى جديدة، يعني انه باختصار يفتح ـ انطلاقا من أرضية إسلامية ـ باب الاجتهاد في كل ما تمس له الحياة ويستجد في دنيا الناس سواء فيما يتعلق بالتعامل مع المنظومة الغربية أو ما تعلق بفهم واستحضار الموروث الثقافي الإسلامي[9]، وأضننا بذلك نستطيع أن نجعل ما تم على يد الإصلاحيين المعاصرين ـ ممن كان على شاكلة أئمتنا محمد عبده ومصطفى المراغي ورشيد رضا ومحمد أبي موسى وإبراهيم الخولي ونظائرهم ـ من تحديث لبعض العلوم بإرجاعها إلى ماضيها مع تسهيل تناولها، من هذا القبيل.

ولعله قد بدا واضحا أن ما أفضنا فيه القول هنا عن مفهوم التجديد واتجاهاته يروم بيان:

1-أن التجديد ضرورة شرعية وسنة من سنن الله الكونية وفطرة فطر الله الكون والكائنات عليها، وأنه لذلك قد شمل سائر مظاهر الحياة ومعارفها وعلومها وميادينها، وطال- بالطبع- ضمن ما طال (ميدان الدراسات

البلاغية) بشتى فنونها، وعليه فليس من الصحة – مع ما ذكر- القول بأن البلاغة العربية تظل جامدة قابعة تراوح مكانها.

2 - وأن صيحات الإصلاحيين بضرورة تجديد الخطاب البلاغي في عصرنا إنما جاء تمشيا مع نوازع الفطرة، ولا يبعد أنها قد جاءت – مع ما سبق ذكره- كرد فعل لهذه الصيحات التي علت، يتهم الخوان الختار منها البلاغة بالجمود والتخلف والرجعية، وينادي الخير الحسن النية منها بأهمية تسهيل هذا التراث البلاغي على نحو يبعث على التشويق لدراسته ويشجع على تعلمه وينشد تربية الملكة للكشف عن أسرار ما بلغ من الكلام وفصح.

3- وأن من التجديد ما هو مقبول وهو هذا الذي يربط القديم بالجديد ويعتمد مبدأ الأصالة والمعاصرة، وما هو مرفوض شكلا وموضوعا وهو ذلك الذي يقطع الصلة والرحم بين هذا وذاك، من نحو تلك الحداثة التي ملئوا الدنيا بها صراخا، وعابها أهل الاختصاص على التحقيق، وحسبنا أن نذكر منهم شوقي ضيف ـ أستاذ جيل الرواد وصاحب موسوعة (تاريخ الأدب العربي) والمؤلفات الشهيرة في اللغة والأدب والتراجم ـ الذي قال في جوابه عن سؤال في تقييمه للواقع الأدبي والثقافي بعد رحيل كثير من العمالقة والنوابغ في الوطن العربي وتدفق موجة (الحداثة) وما صاحبها من المذاهب الوافدة:"أشم من رائحة السؤال مدى الخوف والقلق الذي أصابنا من جراء الغزو الفكري والثقافي الغربي في العقود الأخيرة، ولكني اطمئن هذا الجيل والأجيال المقبلة بأنه لا خوف على الأدب العربي إطلاقا ...

أما (عن الحداثة) ـ كما أطلقوا عليها ـ فلا هي حداثة ولا دماثة، بل هي ردة فكرية وثقافية، والحمد لله أن هذه الدعوى الغربية الشاذة أوشكت أن تتلاشى وتذهب ريحها(فإما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض..الرعد/18)، فشتان بين الأدب الأصيل والأدب الزائف، وشتان بين الأخلاق والدعارة".. وأردف يقول:"إن المشاعر العربيةـ دائما ـ ترفض الفن الرخيص الزائف، كما ترفض الانحرافات النفسية والفكرية، إن أدبنا العربي الإسلامي عالم فسيح رحب يتغنى بالتضحيات والبطولات، ويدعو إلى الفضائل، وينهى عن الرذائل، ويجول في أنحاء الشرق والغرب، ويبرز التجارب المحلية والعالمية، ويرتبط بقضايا الإنسان عامة وقضايا المسلمين في شتى أنحاء المعمورة خاصة "[10]أ.هـ

4- وان المناداة بالتجديد في ميدان العلوم البلاغية يشوبها الكثير من المخاطر والمحاذير التي تستوجب أن نتحسس لأجلها مواطئ أقدامنا وأن نتنبه لما يريده عدونا..وما ذلك إلا لارتباطها أولا ارتباطا أساسيا ببلاغة القرآن، ولاستعصاء هذه العلوم عن الانضواء تحت الحداثة أو أي من مسميات التغيير التي تبغي التوفيق ما بين الرؤى العربية والرؤى الغربية، ولما تتميز به ـ ثالثا ـ من دقة وخصوصيات لا يمكن معها أن تنصاع لنوازع التجديد الغربية على نحو ما تأثرت الدراسات الأدبية والنقدية على سبيل المثال.

وإنما يؤكد وجهة النظر هذه أن الذين أجهدوا أنفسهم في معاداة العربية كانوا عاجزين عن فهم البيان العربي وكانوا يخطئون في فهم البلاغة العربية، ولقد أفصحت بنت الشاطئ عن شيء من هذا عندما قالت:" إن اللغة العربية بالنسبة للمستشرقين لغة أجنبية عنهم، ومهما أتقنوها وأجادوا تعلمها هم يعجزون عن تذوق بعض أساليبها، ويحول تركيبهم الاجتماعي وتكوينهم الحضاري دون النفاذ إلى ما وراء الكلمات والحروف من شفافية وحسن وأسرار مبثوثة، وهدا أوقع بعضهم في أخطاء دفعتهم إلى إصدار أحكام مجحفة سجلوها ظلما على بعض مفاهيم الإسلام، فادعى (فيليب فونداس) أن الأموال عند السلم من أصل شيطاني نجس استنادا إلى الآية الكريمة (خذ من أموالهم صدقة تطهرهم وتزكيهم بها..التوبة/103، وادعى آخر أن الحكم الديني، كان ينظر إلى المحكومين الأعاجم كقطيع من الغنم، ويستنبط هذا الاكتشاف من فهمه لمعنى الراعي والرعية ..إلخ"[11].

ويجرنا ذلك كله إلى الحديث عن جهود البلاغيين الحثيثة في تجديد معالم البلاغة العربية قديما وحديثا، وفي بيان ما لها وما عليها، وفي اتفاق دعواتهم التجديدية على المناداة بسلاسة الأسلوب في تناولها والإلمام بمسائلها والإحاطة بدروبها وفصولها ومباحثها .

ملامح التجديد في الموروث البلاغي :

يمكن لنا القول: إن البلاغة العربية تعد بحق معلما بارزا من معالم تراثنا الحضاري والثقافي الذي ارتبط ارتباطا محكما طوال تاريخه والى يوم الناس هذا بالقرآن وعلومه وبالسنة وبيانها، وأنها مرت طوال عمرها التليد وحتى القرن الماضي بأربع مراحل تمثل كل مرحلة منها طورا جديدا وحدثا تاريخيا لهذا الفن الراقي والبالغ الأهمية في معرفة جيد الكلام من رديئة وفي الوقوف على أسرار

البليغ من فنون القول وخصائصه، وصولا إلى الوقوف على شيء من أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز في كتاب ربنا المجيد، ومن ثم إلى صدق المبلغ عن الرسول صلى الله عليه وسلم والإيمان به.

ويمثل الإمام عبد القاهر[12] ت 471 ـ بما دبجه في كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) ـ المرحلة الأولى من هذه المراحل التجديدية الأربع خير تمثيل، إذ" يحتل الإمام الجرجاني في البحث البلاغي مركزا لم يصل إليه أحد ممن قبله ولم يزاحمه فيه أحد ممن بعده، سواء ـ كما يقول المطعني ـ من حيث عمق الدراسة أو من حيث ما فجر من كنوزها وفتق من أكمامها وجلى من مسائلها وأضاف من فنونها، فهو واحد فذ في هذا المجال، وحسبه أنه واضح صرحي علمي (المعاني) و(البيان) وما أشار إليه من فنون (البديع)، ناهجا بالدرس البلاغي منهجا فريدا جمع بين العلم والفن والذوق، فكانت مباحثه البلاغية شهيدا كشهد النحل، تمتص رحيق كل الأزهار ثم تكسبه جنى طيب المذاق فيه شفاء للناس، وإذا كانت البلاغة قبل الإمام عبد القاهر قد اختلطت – أحيانا- بمسائل النقد واللغة أو اختلط بها النقد، فإن مباحث الإمام عبد القهار قد مزجت بين هذه الفنون مزجا حكيما، فكانت (بلاغة)، حتى النحو والصرف اللذين هما الآن فنان مستقلان، فإنهما في مباحث الإمام عبد القهار من الروافد التي أسهمت في تكوين (كوثر) البلاغة بما فيه من صفاء وعذوبة وحياة".[13]

وعبد القاهر – بما سبق ذكره وبرأي الكثيرين – هو أول من ألف في البلاغة" وعلى نهجه سار المؤلفون بعده و نهلوا من معينه واغترفوا من بحره وأتموا البنيان الذي وضع أسسه"[14]، وقد شهد له بهذه الجدة والأسبقية صاحب الطراز الإمام يحي بن حمزة العلوي ت 849 حيث يقول: " وأول من أسس من هذا العلم قواعده وأوضح براهينه وأظهر فوائده ورتب أفانينه: الشيخ العالم النحرير علم المحققين عبد القاهر الجرجاني، فلقد فك قيد الغرائب بالتقييد، وهد من سور المشكلات بالتسوير المشيد، وفتح أزهاره من أكمامها وفتق أزراره بعد استغلاقها واستبهامها، فجزاه الله عن الإسلام أفضل الجزاء، وجعل نصيبه من ثوابه وأوفر النصب والإجزاء، وله من المصنفات فيه كتابان، أحدهما: لقبه ب(دلائل الإعجاز) والآخر لقبه بـ (أسرار البلاغة)"[15].

كما مثل أبو يعقوب السكاكي[16] ت626 - بما صنعه بحق الدراسات البلاغية التي ضمنها القسم الثالث من كتابه (مفتاح العلوم) – ثاني هذه المراحل

التجديدية في تراث بلاغتنا العربية، إذ يرجع له الفضل في جمع شتاتها وفي تقسيمها إلى علومها الثلاثة: (المعاني) و(البيان) و(البديع)، وذلك بعد أن كانت مجرد مباحث ومسائل متناثرة في جهود من سبقه " فميز بعضها عن بعض تمييزا تاما وجعل لكل مبحث منها علما خاصا.. وقد جرى على ترتيبه لهذه المباحث من أتى بعده من المتأخرين، فكان عمدتهم في الترتيب"[17]، ولا ننسى أن السكاكي ظل" يشغل مساحة زمنية هائلة في أواخر القرن السادس وأوائل القرن السابع، وأنه إذا كان الإمام عبد القهار أستاذا لمدرسة وإماما خط بقلمه أروع منهج جمع بين العلم والفن، والقاعدة والذوق، وأسفرت كتاباته عن نظريتي (البيان) و(المعاني)، فإن السكاكي أستاذ بحق لمدرسة، وإمام خط بقلمه "أدق منهج تفصيلي لكليات البلاغة وجزئياتها وأصولها وفروعها"[18] ، وكان تلخيصه لما جاء في كتابي عبد القاهر" أدق من تخليص الفخر الرازي – الذي سبقه – وكأنما كان عقله أكثر دقة وضبطا للمسائل.. مع ترتيب المقدمات وإحكام المقاييس وصحة البراهين".[19]

والقول بأن السكاكي أحال مسائل البيان إلى أقيسة منطقية وإلزامات يستعملها المتكلمون لإقناع المخاطبين بما يريدون إثباته أو نفيه من نظريات وآراء، وأنه أفسد ملكة البلاغة بابتعاده عن المنهج التحليلي الجمالي الذي تميز به عبد القاهر[20]، لا يمنع من الشهادة له بما سبق وبأن ما قام به يعد – بكل المقاييس – من وجهة نظره هو على الأقل، تجديدا في تناول مسائل البلاغة وأبوابها وعلومها، وأن "كلا الرجلين جاد بما عنده وبذل قصارى جهده في خدمة هذا الفن، وهذا ما ينبغي أن يكون في الاعتبار عند الحكم على الرواد، لأنهم بشر والكمال عند البشر بعيد المنال، ومهما كان الأمر فإن البلاغة مدينة للسكاكي في كثيرة من مسائلها"، وإذا جاز لنا – والكلام لا يزال المطعي- أن نضع تشبيها بين دور الرجلين وما بينهما من اتفاق وافتراق، فإن الإمام عبد القادر مهندس عبقري بنى مدينة فأحسنها وأجملها، والإمام السكاكي هو الذي وضع أسماء ميادينها وشوارعها ورقم قصورها ومنازلها فاكتمل للمدينة جمال الإنشاء وحسن التنسيق"[21] .

وكان للخطيب القزويني[22] ت839 دور أكثر تميزا في هذا المضمار، وكانت له" منزلة خاصة في البحث البلاغي بوجه عام لم يحظ به أحد ممن تقدمه ولا ممن تقدمه ولا ممن لحق هو فكان قطب الدائرة بحق،إذ كان البحث البلاغي قبله آخذا في النمو والتدرج جيلا بعد جيل، فجاء هو وقد استلهم أبرز مباحث

سابقيه وأخذ على عاتقه مهمة صوغ المباحث البلاغية في عبارات جامعة محررة، وأضاف إليها ما جادت به قريحته مع دقة النظر وصواب الفكر وسلامة المذهب وصحة الاستنتاج"[23]، واستحق بما صنعه أن يكون واحدا ممن تأثر بهم الدرس البلاغي في ثالث مراحله التجديدية الأربع.

فلقد عكف على ما خص السكاكي به جانب الدراسات البلاغية وهو القسم الثالث من كتابه (مفتاح العلوم)، وجعل منه تلخيصا أسماه (تلخيص المفتاح) اعتمد فيه – مع شيء من الروح الأدبية – أسلوب السكاكي التقريري، فعني بجمع القواعد وتقريرها في أوضح عبارة وأوجز لفظ وهذب فيه كثيرا مما أورده صاحب المفتاح فقدم في مباحثه وأخر وزاد ما تمس الحاجة إلى زيادته.. ثم عمد فيما بعد لتأليف شرح لتلخيصه هذا أسماه (الإيضاح لتخليص المفتاح)"جرى على ترتيبه.. وجاء وسطا بين إيجاز التلخيص وإسهاب عبد القاهر.. وكان بهذا، هو المفتاح الكتاب الممتاز على غيره من كتب البلاغة القديمة"[24].. والبصير بالنفاذ إلى بواطن الأمور يلحظ أن المباحث البلاغية قد وصلت على يد الخطيب القزويني – ومن خلال كتابيه (تلخيص المفتاح) و(الإيضاح) الذي جعله كالشرح له – إلى ذروة النضج والاكتمال .

ونحن لو وسعنا دائرة الإبداع والتجديد في معارفنا وعلومنا، وأخذنا بما يقضي به كلام صاحب (كشف الظنون) من أن" التأليف على سبعة أقسام لا يؤلف عالم عاقل إلا فيها: وهي إما شيء لم يسبق إليه فيبتكره، وإما شيء ناقص فيتمه، وإما شيء مغلق فيشرحه، وإما شيء طويل فيختصره، وإما شيء مفرق فيجمعه، وإما شيء مختلط فيرتبه، وإما شيء أخطأ فيه مصنفه فيصلحه"[25]، فلربما هان علينا الخطب ولاستطعنا في سهولة ويسر أن نستوعب ملامح التجديد التي بدت واضحة المعالم فيما فعله السكاكي حين لمح ما أشار إليه عبد القاهر من فروق بين مباحث علم البلاغة، فميز السكاكي بعضها عن بعض وجعل كل ملامح مبحث منها علما مستقلا، وأدرج تحت كل ما يخصه من المسائل ويتواءم معه.. وأن نستوعب ملامح التجديد – أيضا ومن باب أولى- فيما جادت به قريحة الخطيب القزويني من بعده حين هذب كثيرا من بلاغة (المفتاح) وكان صنيعه هذا موضع إعجاب من جاءوا بعده من المتأخرين.. بل ولاستطعنا أن ندرك ذلك بوضوح فيما صنعه أصحاب الشروح والحواشي، بل ولعددنا ما فعلوه رابع هذه المراحل التجديدية.. ذلك أن من جاءوا بعد الخطيب فيما سمي بـ(عصر الشروح والحواشي)،" اتخذوا من مباحثه

في البلاغة نقطة بدء انطلقوا منها إلى غايات بعيدة وآفاق رحبة، مهتدين أينما ساروا بما كتبه ملخصا أو موضحا"[26]، ويستشعر هذا من عرك شروحهم وصبر وصابر على قراءة وسبر ما أحدثوه وأضافوه وأثروا بها الدرس البلاغي، ولنأخذ كتاب السعد التفتازاني[27] ت893 (المطول على تلخيص الخطيب لمفتاح السكاكي) نموذجا لذلك على سبيل المثال.

وما سبق يجعلنا نعتقد أن ما يتكئ عليه المتهجمون على تراث الأمة البلاغي من أن البلاغة في عهد أصحاب الشروح والحواشي قد توقفت عن النمو والتطور وعن تقديم الجديد – وإن كان لهم فيه حق- إلا أن الذي يجب ألا يغيب عن الأذهان هو أن اللاحقين قد رأوا في (تخليص الخطيب للمفتاح) و(مختصر السعد على التخليص) خير ما يجمع تلك القواعد، وأنهم حين قصروا جودهم على ما قصروه عليه – من وضع التعليقات والحواشي والتقريرات – لم تخل كتاباتهم من إضافات مفيدة وجديرة بالاعتبار وشهد بها ولها الحداثيون أنفسهم[28]، كما أنهم – وهم المعنيون بالتنظير– لم يغلقوا باب الإبداع أمام غيرهم شريطة أن تنضبط قواعد هذه العلوم، وهم المعنيون بالتنظير – لم يغلقوا باب الإبداع أمام غيرهم شريطة أن تنضبط قواعد هذه العلوم وهي لم ولن تنضبط إلا إذا وضعت أولا – شأن سائر العلوم التطبيقية – في قالب من القواعد المبتناة على الاستقصاء والحصر والاستيعاب لمسائل كل علم من علوم البلاغة على حدة.. وأنه مهما يكن من أمر المؤاخذات التي أخذت على شروحهم وحواشيهم، فإن قدر وقيمة الجهود التي بذلها أصحاب تلك الأصوات المزعجة التي تسمع لها جعجعة – في المناداة بالتجديد في ميدان الدراسات البلاغية والدعوة إلى التحضير ونبذ الجمود والتخلف في تناولها – ولا ترى لها طحينا، لا تساوي تفلة في بحر ولا قطر في محيط إذا ما قيست بجهود هؤلاء الذين يلوك الحداثيون سيرتهم دون حتى أن يطلعوا – لعجزهم عن استيعاب ما كتبه أولئك الأفذاذ – على جهودهم الحثيثة في خدمة البلاغة العربية، وقد رأينا بأعيننا نماذج من هؤلاء – بعد أن اتخذت جماعة الأزهر قرارا يقضي بالاستعانة في مناقشة رسائل أبنائها بأساتذة الجامعات الأخرى – يندى لها الجبين.

خـــــاتمة:

ولا ينبغي أن يفهم من هذا أننا – على طول الخط – مع المنهج التقعيدي أو التقريري الذي أرسى السكاكي قواعده، لكن ما نروم الوصول إليه هو:

1- أن ما أضر البلاغة قديما من الاستعانة بمنطق وفلسفة اليونان والإغريق على يد السكاكي، هو عينه الذي أضر بالبلاغة على يد الحداثيين الذين لم يكتفوا بإغراق البلاغة في الفلسفة، واتباع منهج التوفيق بين ما نحن عليه وما عليه الغرب أقران اليونانيين والإغريق، حتى مسخوا بلاغتنا العربية واستعاضوا عنها بما لا يمت إليها بأدنى صلة.

2- وأن شر القديم على استغلاقه، أعظم قدرا وأنفع أثرا وأبلغ شرفا من خير ألغاز الحداثة والحداثيين في أيامنا، مما نراه ونبصره وينسحب عليه قول الله تعالى: (ولستم بآخذيه إلا أن تغمضوا فيه .. البقرة/ 268)، ولأن نعود إلى بلاغة السكاكي بله الخطيب الذي هذب وحلل ونظم، خير ألف مرة من أن نصطنع بلاغة لا تخدم دينا و لا تربي ملكة ولا ترعى لغة ولا تصنع ذوقا ولا تعلم مبتدئا.. وإلا فليقل لنا أولئك المتحاملون الثائرون على نهج تراثنا، على أي أساس يتم في زماننا تدريس البلاغة العربية بمسائلها ومباحثها وأبوابها، وبعلومها وأصولها وأسسها، أعلى الخيال والأسلوب الذي لا نعرف لها – إلى الآن – ضابطا؟ أم على المقدمات النفسية والأغراض الأدبية الي هي أقرب إلى درس علم النفس والأدب منه إلى درس البلاغة؟، وأنى لأولئك المبتدئين الذين يودون تعلم البلاغة ودرسها أن يتحقق لهم ذلك إذا لم يهتدوا- حسب ما يقتضيه الحال – إلى أسلوب تقريري يقوم أولا على إرساء قواعد هذا الفن وضبطه؟.. والملامس للواقع يحس جيدا بهذا.

3- وأن القدماء مع ما أخذ عليهم من تعقيد البلاغة وصبها في أطر جامدة وقوانين جافة، إلا أن هدفهم الأسمى – وهو الماثل بالدرجة الأولى في التعرف على سر الإعجاز في القرآن – باد من جهودهم واستشهاداتهم بل وبعض عناوين كتبهم.. أما هؤلاء فما لهم من هم إلا الذوبان فيما عليه من لا علاقة لهم البتة ببلاغتنا عن طريق التقليد تارة والتوفيق أخرى، وإلا اللهث وراء من يريد من غيرنا أو حتى من بي جلدتنا التخلي عن تراثنا وحضارتنا وعروبتنا وديننا – على ما أوضحت في مقدمة هذا البحث وعلى ما سيأتي بيانه.

4- وأن القديم من الدراسات البلاغية – على ما فيه من جهد يحسد أصحابه عليه – ليس بحائل عن الانتقاد[29]، أو من الوصول من خلال ضوابطه

وقواعده إلى درجات الترقي في الازدهار والتذوق اللذين كانت عليهما البلاغة أيامها الأولى وتحديدا في عصر شيخ البلاغة الإمام عبد القاهر الجرجاني... ولنا تجارب ونماذج معاصرة تدعم هذا التوجه التجديدي المفضي إلى الربط في التناول بين القديم والمعاصر.. وما أحدثته مؤلفات أ.د/ محمد أبي موسى من نحو (خصائص التراكيب) و(ودلالات التركيب) و(التصوير البياني) وصلاحيتها – فيما أحسب– لأن تكون مادة تدريس لمرحلة ما من مراحل التعليم، والدكتور بسيوني فيود من نحو (علم المعاني) و(علم البيان) و(على البديع) وصلاحيتها – فيما أحسب– لأن تكون مادة تدريس لمرحلة الجامعة .. ما أحدثته هذه المؤلفات من صدى في الأوساط المصرية والسعودية بل وغير العربية، خير شاهد على ذلك وهو مما لا يخفى على أحد.

الهوامش

1- رواه أبو داود في سننه من طريق أبي هريرة.
2- ينظر (في النظرية السياسية من منظور إسلامي) د. سيف الدين عبد الفتاح، ص 23.
3- ينظر السابق ص 17 و (التعددية وتداول السلطة) رسالة دكتوراه لصفوت أحمد بحقوق القاهرة 17 وما بعدها.
4- ينظر (المنجد في اللغة والإعلام) لويس المعلوف، ص 81.
5- ينظر (مفهوم التجديد في الفكر الإسلامي) مقال لعبد الرحمن الحاج بمجلة المنار الجديد السنة السادسة يناير/ مارس 2003 ص 429.
6- ينظر (حقيقة الأصولية الإسلامية في فكر الشيخ عبد المتعال الصعيدي)، عصمت نصار، ص 179
7- وإنما حكمنا بهذا، بناء على أن ما سبق ذكره من أن ثمة اتجاها يدعو إلى تلقيح البلاغة العربية بالبلاغات الأوروبية، وأن هذا بدا واضحا في بيئات التعليم العام وكليات الآداب في جامعاتنا، كما نجد صداه فيما ألف (الشايب) في كتابه (الأسلوب) وفيما ألف (أمين الخولي) في كتابيه (فن القول) و (مناهج التجديد) قد وجد من الاعتراف به ما يؤكده وسيأتي بيان ذلك في حينه.
8- ينظر (في النظرية السياسية من منظور إسلامي) ص 56.
9- ينظر (معالم الخطاب الإسلامي الجديد)د. عبد الوهاب المسيري، ضمن كتاب (الشرعية السياسية في الإسلام مصادرها وضوابطها) إعداد وتحرير عزام التميمي، ص 176.
10- في حوار له اختير له عنوان: (الحداثة ردة فكرية تلاشت وذهب ريحها) بمجلة (الأدب الإسلامي) الصادرة عن رابطة الأدب الإسلامي العالمية عدد 28 لسنة 1421 ص 58.
11- موسوعة الجندي 63/4 وينظر 184/5.

12- هو شيخ البلاغة العربية ومجلي علومها ورافع رايتها أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي الشافعي الفقيه واضع أسس البلاغة، له من غير (الأسرار) و(الدلائل) (المغني) وهو شرح لإيضاح أبي علي الفارسي وهو في ثلاثين مجلد، و (الجمل) و(العوامل المائة) وغيرها ينظر وفيات الوفيات 278/1 ومفتاح السعادة 153/1 وآداب اللغة 44/3 والإعلام 49/4.

13- المجاز في اللغة والقرآن بين الإجازة والمنع 296/1.

14- تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها للمراغي ص 100.

15- الطراز للعلوي 1 / 4

16- هو أبو يعقوب يوسف أبو بكر الخوارزمي السكاكي نسبة إلى ما كانت تحترفه أسرته من صنع المعادن وخاصة السكك وهي المحاريث أو سكة التي يضرب بها الدارهم، ثم بدا له أن يتفرغ للعلم، فكان أن مضى يعب من جداول الفلسفة والمنطق وعلوم اللغة حتى بز أقرانه واشتهر بعلمه في كل مكان يراجع معجم الأدباء 59/20 .

17- مقدمة الشيخ الصعيدي في كتابه البغية على الإيضاح، ص 4.

18- المجاز بين الإجازة والمنع د. المطعي 1/ 329.

19- البلاغة تطور وتاريخ د. شوقي ضيف ص 288.

20- ينظر (تاريخ البلاغة) للمراغي ص 28 ومقدمة البغية ص 4 ومفتاح العلوم ص 236، 275 وما بعدها

21- المجاز في اللغة والقرآن بين الإجازة والمنع للمطعي 329/1.

22- هو قاضي القضاة جلال الدين محمد بن القاضي سعد الدين عبد الرحمن الشافعي الموصلي، تفقه وأتقن الأصول والعربية، ولي القضاء ببلاد الروم ثم الخطابة بجامع دمشق ثم القضاء بالشام فمصر وفيها علا صيته ثم اعيد إلى قضاء دمشق، كان ذكيا فصيحا كثير البر والإحسان ينظر شذرات الذهب 123/6 والدرر الكامنة 4 /3

23- المجاز بين الإجازة والمنع د. المطعي 347/1.

24- مقدمة البغية لعبد المتعال الصعيدي 1/ 5

25- كشف الظنون لحاجي خليفة 35/1 المقدمة

26- المجاز للمطعي 1/ 347.

27- هو الامام سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني المتكلم العالم بالأصول والمنطق والفلسفة واللغة، ولد بتفتازان وهي بلدة بخراسان، اشتهر ذكره وطار صيته في الآفاق له من المؤلفات ما يدل على عظيم قدره ومزيد فطنته وذكائه... ينظر في ترجمته روضات الجنات ص 309 والبدر الطالع 303/2 وبغية الوعاة ص 391.

28- ينظر على سبيل المثال مناهج التجديد لأمين الخولي ص 165 وما بعدها، 183، 187، 189

29- ولقد كانت للخطيب استدراكات على السكاكي، كما كانت للسعد استدراكات على الخطيب، ولم يكن ثمة مانع يمنع من الرد والإضافة والتجديد في روح من المودة والتأدب بأدب العلم والعلماء وصولا إلى الحق والحقيقة.

المحاكاة الساخرة في رواية " سرادق الحلم والفجيعة " لعز الدين جلاوجي

ـ قراءة في البنية والوظيفة ـ

الدكتور: عزوز قربوع
- جامعة سكيكــدة –
azzouz.k21@gmail.com

ملخص المداخلة:

اتجهت كثير من الأعمال السردية الجزائرية خلال العقود الأخيرة، إلى تجاوز أسس فنية فرضتها الرواية التقليدية، والتي كان كل ما فيها منطقي ورتيب، حتى أن المنظرين للرواية في تلك المراحل ،كانوا يؤسسون ـ بطريقة ما ـ لنمط سردي يتسم بالميكانيكية، الأمر الذي شكل نوعا خاصا من القراء يتوقعون سيرورة الأحداث ومصائر الشخصيات ...إلخ .

لقد أضحت الرواية الجديدة كيانا ديناميكيا يزخر بالثراء التجريبي، سواء على مستوى اللغة أو الفضاء أو الشخصيات، أو الزمن أو ....إلخ، وظهرت العناية بالشكل مقابل إغفال المكونات الأخرى لا سيما ترتيب الأحداث، فبدت الرواية الجديدة بنية سردية متصدعة، تتطاول على النموذج السائد في جميع المستويات .

في هذا السياق تحاول هذه الورقة الاقتراب من رواية تمتلك كثيراً من سمات التحول والخرق، هذه الأخيرة هي رواية : سرادق الحلم والفجيعة للكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي؛ حيث سنركز مقاربتنا على جانب امتد عبر فصول الرواية من بدايتها إلى نهايتها، ويتعلق الأمر بالبروديا(*) " الأسلبة الساخرة "، وهي ميزة تجريبية صادمة للقارئ، مكتنزة بدلالات تؤول إلى أنساق مختلفة؛ اجتماعية، سياسية، نفسية، فكرية...؛ نسعى ـ إن شاء الله ـ إلى تحديدها وكشف جمالياتها .

مهاد نظري:

يشكل نص عز الدين جلاوجي شبكة متناغمة دلاليا، متداخلة لغويا وثقافيا مع أشكال أدبية ومرجعيات يعود بعضها إلى المعطى الإيديولوجي وبعضها الآخر إلى فضاءات تتقاطع مع ما هو تاريخي وسياسي ...إلخ .

حاول من خلال هذا النسيج أن يضع القارئ في مواجهة مع الإشكاليات التي يرزح تحت وطأتها المجتمع، كما قصد تشريح البنى المتحكمة في سيرورة وصنع المعيش الذي يعكس وجود أزمات عميقة توجه اختياراتنا وتتحكم في المشهد العام للأمة .

ارتكز عز الدين جلاوجي في سبيل تحقيق هذا المشروع على استراتيجية سردية غير عادية، فقد أرادها أن تكون صادمة منذ الوهلة الأولى، فأول ما يواجه به القارئ أثناء فتح هذه المدونة السردية هو تموضع الخاتمة في بدايتها، والمقدمة في نهايتها، قد يكون بهذا الإجراء الإبداعي يبتغي تصوير الواقع المقلوب رمزيا ،و الذي تدركه كل طبقات المجتمع – على اختلاف في كيفية الإدراك -، يعلن في المقدمة سكوت شهرزاد عن الكلام المباح حين ([1])، وتولى كليلة ودمنة رواية تفاصيل المدينة المومس، لينتهي في الخاتمة إلى مشهد يعبر عن الضياع والفوضى والاضطراب من خلال كثرة التساؤلات([2])و الاستفهامات والشكوك.

اتضح مما سبق أن نقطة الارتكاز الدلالية التي تتفرع عنها دروب المعنى المتشابك تتمحور بين ثنائية الحلم والفجيعة، أو بتعبير آخر بين الواقع والمأمول بين الخير والشر، بين الأزمة والحل.

لم تكن استراتيجية الكتابة عند جلاوجي كما أسلفنا قائمة على تنظيم منطقي للأحداث ولا تعويل على معمارية لغوية عهدها القارئ، ولا على شخصيات مألوفة في المخيال العام، كل ذلك كان غائبا في نص السرادق، ما كان حاضرا هو لوحة سردية تشكيلية تفنن الكاتب في التنسيق بين متناقضاتها .

نص السرادق مثال للنص المفتوح الفسيفسائي الذي يشهر ويجهر بأطراسه بطريقة عجائبية تصل إلى حد السخرية، نعم يحفل بشخصيات لها حضور تاريخي أو أدبي، ولكنها تحمل سمات مختلفة، نعم يعتمد على النصوص ولكنها تنعطف عن مساراتها وسياقاتها الأصلية، لتسر لنا برهانات دلالية متجددة إنسانياً على الرغم من اختلاف الإطار الزمني، والفضاء الجغرافي .

بمعنى أن هذا النص ليس مشاهد وأحداث مركومة بل هو أيقونة ثقافية ومؤشر على دلالات ترتبط بوعي المتلقي، المتماهي مع المرجع الذي يبتغي الكاتب الإحالة عليه.

إن هذا الأمر يدفع القارئ إلى الرجوع بذاكرته القهقرى، سعيا وراء تفكيك النص وترتيب معطياته وفق منطق تحتكم إليه العلاقات ما بين ذاتية، للوصول لاحقا إلى مضمراته المتناغمة مع ملفوظاته وتجلياته اللغوية .

يقودنا هذا الكلام حتما إلى التساؤل عن تلك التجليات وعن نمط ديناميكيتها في هيكلية نص السرادق .

إذا أردنا الحديث عن معمارية رواية السرادق فالحوارية قائمة بينها وبين هندسة ألف ليلة وليلة سواء من خلال تبني ترتيب مشاهدها في شكل حكايات متنوعة، أو في استغلال أسلوبها السردي، كما أنها تتقاطع مع نصوص كليلة ودمنة بناء على تسليم زمام السرد إلى كليلة ودمنة ([3])، وإقحام عالم الحيوان (الغراب، الثعالب، الحلزون، الفأر...) في شبكتها الحكائية.

وفي إطار هذا المعمار استدرجت نصوص متنوعة [نصوص دينية، نصوص أدبية سردية وشعرية، وخطب، نصوص فلسفية...] .

إلى حد الآن نسجل تقاطع النص الجلاوجي مع كثير من النصوص الأدبية في ميزة التداخل والمحاورة، إلا أن التميز هو أسلوب المحاورة وكيفية المحاكاة، وفي اعتقادي أن المجال المفصلي الذي يشكل حيز هذه المغامرة السردية ينحصر فيها (الكيفية)، والتي قلنا سابقا أنها ترتكز على السخرية.

لتغدو السخرية تيمة من جهة، وأسلوب من جهة ثانية، وإشكالية من جهة ثالثة.

I. مدارات " مستويات " الأسلبة:

1. النص الديني: الأصوات والأصداء.

سبقت الإشارة إلى أن الكتابة هي سياحة بين رهان الجمالي والدلالي من خلال تشكيل لغوي يقوم على علاقات مابين ذاتية يحكمها منطق يعود إلى وعي خاص، هو بمثابة خلفية لحركات الشخوص وسكناتها، ولسيرورة الأحداث وانعطافاتها، وإذا أردنا الإمساك بخيوط هذا النسيج السردي في علاقته بالنص الديني / القرآني، فمنطق الصوت والصدى يقودنا إلى أن النصوص القرآنية المركزية في نص المدونة ترتبط بأحوال قرى ومدن سادها الفساد والطغيان والزيغ والظلال في أودية الحيوانية والأنانية ...إلخ، وتشترك في النهاية المأساوية بالطوفان أو الانهيار...

بمعنى أن النصوص القرآنية المُؤَسْلَبَة تختزن تجربة ما، تغدو بدورها رموزا تعكس صورة ما على مستوى المرجع / الراهن المأزوم.

ولعل إيراد بعض الشواهد يسمح لنا بملاحظة عمق العلاقة الدلالية بين النص المُحَاكِي والنص المُحَاكَى، وكذا كيفية التحاور بين النصين، فضلا عن الشبكة الدلالية العامة لها .

النص المحاكي	النص المحاكى	الفضاء الدلالي/ موضوع القيمة
" غير أن الملك شهريار أذاع يقينا أن ما حدث إن هو إلا أساطير الأولين، ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات... إن كيدهن عظيم " ص :7	وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْراً وَإِن يَرَوْاْ كُلَّ آيَةٍ لاَّ يُؤْمِنُواْ بِهَا حَتَّىٰ إِذَا جَآءُوكَ يُجَادِلُونَكَ يَقُولُ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ إِنْ هَـٰذَآ إِلاَّ أَسَاطِيرُ ٱلأَوَّلِينَ(٢٥)الأنعام فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِن كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ(٢٨)يوسف	- الجمود والإصرار على الاتباع الأعمى - إشارة إلى تكرر هذا النموذج في وقتنا الراهن _ - المؤامرة على الشرفاء والصادقين
" وأذن فيهم مؤذن الغراب فهرعوا ملبين ينسلون من كل فج عميق ...عميق" ص: 13	وَأَذِّن فِى ٱلنَّاسِ بِٱلْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالاً وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ(٢٨)الحج وَحَرَامٌ عَلَىٰ قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَاهَآ أَنَّهُمْ لاَ يَرْجِعُونَ(٩٥) حَتَّىٰ إِذَا فُتِحَتْ يَأْجُوجُ وَمَأْجُوجُ وَهُمْ مِّن كُلِّ حَدَبٍ يَنسِلُونَ(٩٦) وَٱقْتَرَبَ ٱلْوَعْدُ ٱلْحَقُّ فَإِذَا هِىَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ يٰوَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِى غَفْلَةٍ مِّنْ هَـٰذَا بَلْ كُنَّا ظَالِمِينَ(٩٧)الأنبياء	- الكثرة والإقبال المباشر والتسليم. - الفساد - المصير المشؤوم المنتظر.
" وماهي إلا ساعات حتى كان النصب شاخاً ...إنها جسداً له أنين ...نعيق ...جئير "	وَٱتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَىٰ مِن بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلاً جَسَداً لَّهُ خُوَارٌ أَلَمْ يَرَوْاْ أَنَّهُ لاَ يُكَلِّمُهُمْ وَلاَ يَهْدِيهِمْ سَبِيلاً ٱتَّخَذُوهُ وَكَانُواْ ظَالِمِينَ(١٤٨)الأعراف	_ الإصرار على السير على غير هدى والقابلية للاستخفاف .

ص: 14		
" وخر إلى الأذقان يجأر فخروا معه ساجدين جائرين ...ولهج بالورد المورود فلهجوا خلفه مريدين..." ص: 14	قُلْ آمِنُواْ بِهِ أَوْ لاَ تُؤْمِنُواْ إِنَّ ٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلْعِلْمَ مِن قَبْلِهِ إِذَا يُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ يَخِرُّونَ لِلأَذْقَانِ سُجَّداً(١٠٧)الإسراء	_ العبودية المطلقة
" لم أنطق بكلمة واحدة، ولا بنصفها، ولا بربعها، ولا أقل من ذلك، ولا أكثر، وإن يك مثقال حبة من خردل في فضاء سماواتي أو في أعماق أرضي " ص : 16	إِن كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِّنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا وَكَفَىٰ بِنَا حَاسِبِينَ(٤٧)الأنبياء	-اليقظة والرقابة .
" الكل على شكل وشاكلة ...لقد تشاكل البقر علينا وإنا إن شاء الله لمهتدون " ص 18 :	قَالُواْ ٱدْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ إِنَّ ٱلبَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّآ إِن شَآءَ ٱللَّهُ لَمُهْتَدُونَ(٧٠)البقرة	– السخرية والمراوغة
" تريد أن تبلغ مجمع البحرين ...وقلبك معلق بالحوت ...ولبك عاشق للعجل ...عد اذبح العجل ...و احي الحوت ...و دون ذلك فلن تستطيع معي صبرا ." ص : 19	وَتِلْكَ ٱلْقُرَىٰ أَهْلَكْنَاهُمْ لَمَّا ظَلَمُواْ وَجَعَلْنَا لِمَهْلِكِهِم مَّوْعِداً(٥٩) وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِفَتَاهُ لاَ أَبْرَحُ حَتَّىٰ أَبْلُغَ مَجْمَعَ ٱلْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُباً(٦٠)الكهف قَالَ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً(٦٧)الكهف	-الظلم سبب الهلاك والزوال. -وضوح الرؤية -صعوبة تحقيق المأمول
" أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير ؟؟ اهبطوا فإن لكم فيها ما سألتم " ص: 20	قَالَ أَتَسْتَبْدِلُونَ ٱلَّذِى هُوَ أَدْنَىٰ بِٱلَّذِى هُوَ خَيْرٌ ٱهْبِطُواْ مِصْراً فَإِنَّ لَكُمْ مَّا سَأَلْتُمْ وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ ٱلذِّلَّةُ وَٱلْمَسْكَنَةُ وَبَآءُوا بِغَضَبٍ مِّنَ ٱللَّهِ ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُواْ يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ ٱللَّهِ وَيَقْتُلُونَ ٱلنَّبِيِّينَ بِغَيْرِ ٱلْحَقِّ ذَٰلِكَ بِمَا عَصَواْ وَّكَانُواْ يَعْتَدُونَ(٦١)البقرة	- سوء الاختيار وتقدير الأمور يقود إلى الخيبة ولاسيما مع تهميش وإقصاء النخبة المستنيرة العارفة....

" أنه من الغراب، وأنه باسمي العظيم أن آتوني خانعين ...خاضعين ...تائبين ...عابدين ...باخعين ...راكعين ...ساجدين " ص: 28	وَجَدتُّهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِن دُونِ ٱللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ ٱلشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ ٱلسَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ(٢٤)النمل قَالَتْ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَؤُا۟ إِنِّىٓ أُلْقِىَ إِلَىَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ(٢٩) إِنَّهُۥ مِن سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُۥ بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ(٣٠) أَلَّا تَعْلُوا۟ عَلَىَّ وَأْتُونِى مُسْلِمِينَ(٣١)النمل	– الظلال والزيغ – الإدعان والخضوع
" واجتمعت العجائز عند بوابة المبولة البوالة واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردة ويأجوج ومأجوج من كل حدب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون ...وحشر كل ساحر عليم..." ص: 54	قَالُوٓا۟ أَجِئْتَنَا لِتَلْفِتَنَا عَمَّا وَجَدْنَا عَلَيْهِ ءَابَآءَنَا وَتَكُونَ لَكُمَا ٱلْكِبْرِيَآءُ فِى ٱلْأَرْضِ وَمَا نَحْنُ لَكُمَا بِمُؤْمِنِينَ(٧٨) وَقَالَ فِرْعَوْنُ ٱئْتُونِى بِكُلِّ سَاحِرٍ عَلِيمٍ(٧٩)يونس قَالَ لِلْمَلَإِ حَوْلَهُۥٓ إِنَّ هَٰذَا لَسَاحِرٌ عَلِيمٌ(٣٤) يُرِيدُ أَن يُخْرِجَكُم مِّنْ أَرْضِكُم بِسِحْرِهِۦ فَمَاذَا تَأْمُرُونَ(٣٥)الشعراء	_ الإصرار على التقليد وسد الباب في وجه أي تغيير – التضليل والمراوغة

2. <u>النص الأدبي</u>: المعمارية ونظام التشفير.

مستوى آخر حفل به نص السرادق، واغترف من معينه وعالمه، بل وبنى معماريته على مرتكزاته، واستوحى تجاربه وذاكرته، إنه المتخيل الأدبي بتمثيلاته المختلفة المشبعة بأطياف إيديولوجية تؤكد مبدأ الحوارية (*) الباختيني ، فالذات " المتكلمة لا تستعمل كلمات خاصة بها، بل تكون عرضة لدوال آتية من بعيد متحكمة في شوقها وتفكيرها، بحيث أنها لا تقول بالضبط ما تريد أن تقول، ولا تقول ما تريد أن تقول فحسب، ثم إن دلالة كلامها تتوقف على تقبل الآخر وتأويله "(4).

نميز في حوار الكاتب مع النص الأدبي أشكال تناصية مختلفة، فمرة عن طريق الإشارة ومرة عن طريق الاقتباس المنصص أو

المحور، وثالثة عبر تناص الشخصيات وأخرى من خلال الأسلبة، كل ذلك سعيا لرسم تنظيم علائقي يخدم الإطار الدلالي العام.
و لعل هذا الجدول يجلي ذلك :

النص الحاكي	النص المحاكي	الفضاء الدلالي/ موضوع القيمة
المدونة	- ألف ليلة وليلة: المقدمة، الخاتمة، نمط السرد	الخوف، السيطرة ،البطش
المدونة	- كليلة ودمنة: استغلال الحيوانات	المكر، الانتهازية، الوحشية
" وجاءت من بعيد مجموعة من العبيد المناكيد يجرون رجلا خلته العبسي من لحيته وقد نزفت مذاكيره دما " ص: 29	المتنبي: قصيدة عيد[5] عيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ * * * بمَا مَضَى أمْ لأمْرٍ فيكَ تجْديدُ .... نَامَتْ نَوَاطِيرُ مِصرٍ عَنْ ثَعَالِيها* * *فَقَدْ بَشِمْنَ وَما تَفنى العَنَاقيدُ العَبْدُ لَيْسَ لِحُرٍّ صَالِحٍ بأخٍ* * *لَوْ أنّهُ في ثِيَابِ الحُرّ مَوْلُودُ لا تَشْتَرِ العَبْدَ إلاّ وَالعَصَا مَعَهُ* * *إنّ العَبيدَ لأنْجَاسٌ مَنَاكِيدُ ما كُنتُ أحْسَبُني أحْيَا إلى زَمَنٍ**يُسيءُ بي فيهِ عَبْدٌ وَهْوَ مَحْمُودُ	انقلاب الوضع، بتولي السلطة من لا يستحقها، بسبب انسحاب من يستحقها، بغض النظر عن سبب ذلك.

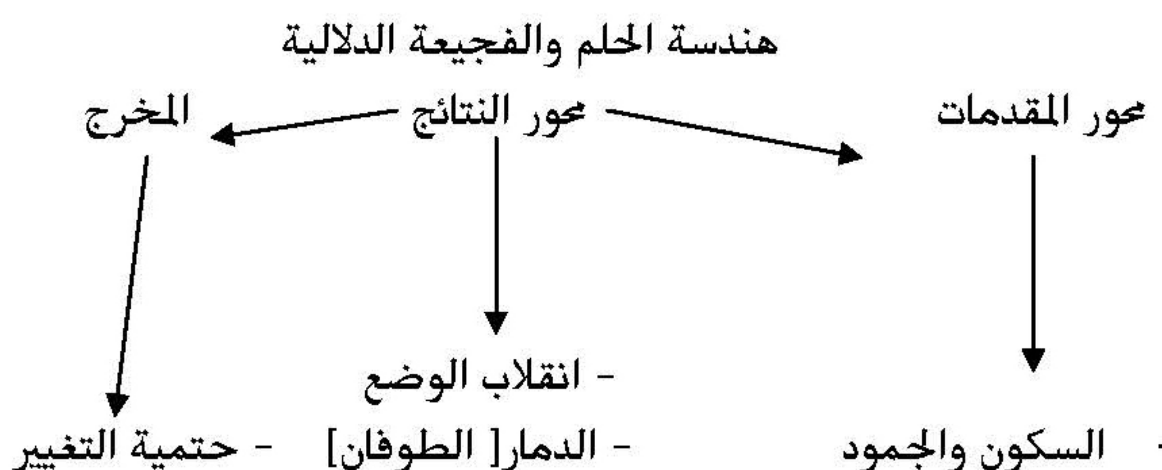
	.... وَذاكَ أنّ الفُحُولَ البيضَ عاجِزَةٌ**عنِ الجَميلِ فكَيفَ الخِصْيةُ السّوَدُ؟	
" قسما برفاة موتانا الناخرات ... قسما بأحلام المدينة الجميلات ... لأتركنك عبرة لأولي الحماقات.ص :39	مفدي زكريا : نشيد قسما(6) قسما بالنازلات الماحقات * والدماء الزاكيات الطاهرات	الإصرار والعزيمة.
" يا ... الأخدان...منقاري خلفكم ومخالي أمامكم، وحذري محيط بكم، وليس لكم والله إلا بطني، به تحتمون، وإليه تعودون، وحول كعبته تطوفون " ص : 28	خطبة طارق بن زياد: (7) "يا أيها الناس، أين المفرّ؟ البحر من ورائكم والعدو أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر، واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام في مأدبة اللئام وقد استقبلكم عدوكم بجيشه وأسلحته وأقواته موفورة وأنتم لا وَزَرَ لكم إلا سيوفكم، ولا أقوات لكم إلا ما تستخلصونه من أيدي عدوكم وأن امتدت بكم الأيام على افتقاركم ولم تنجزوا لكم أمراً، ذهبت ريحكم..."	حتمية الخضوع للأمر الواقع
" وإني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها ...إن للشيطان طيفا وإن للسلطان سيفا...و الله لو	خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي :(8) : يا أهل الكوفة، أما والله إني لأحمل الشر بحمله،	التسلط والاستبداد

أمرت أحدكم أن يدخل من هذا البلعوم (وفتح فاه) فدخل في غيره لأجزن رأسه، بيني وبين رقابكم حبل من مسد إن تجذبوه تتدل أرجلكم الصفراء، تبيض عيونكم، تتهاوى ألسنتكم في الهواء، أو ترخوه سيروا في الأرض تساقط عليكم رحماتي، رضائي، وهذا من مبادئ جمهوريتنا العظيمة " ص : 28	وأحذوه بنعله، وأجزيه بمثله، وإني لأرى أبصارا طامحة، وأعناقا متطاولة، ورؤوسا قد أينعت وحان قطافها، وإني لصاحبها وكأني أنظر إلى الدماء بين العمائم واللحى تترقرق...	

II. <u>المحاكاة الساخرة والنقد الإيديولوجي:</u>

متى أنصتنا لحكايات الشاهد / الراوي، وتوددنا للنصوص الغائبة لتبوح لنا ببعض أسرارها، أمكننا الشعور بحالة تأويلية تستقر على تيمة الاصطراع الأبدي بين الخير والشر، الحق والباطل ،الصلاح والفساد، وسلمنا أن المعضلة الإنسانية يمكن إدراكها من خلال الفضاءات الدلالية التي تتقاطع فيها النصوص الحاكية مع النصوص المحاكاة، فالإنسانية متى اقتسمت التجارب نفسها آلت إلى المصائر نفسها، فهناك معطيات وثمة نتائج وهناك مخرج واحد؛ فالمدينة المومس تتقاطع مع القرى والمدن والأقوام البائدة المذكورة - على اختلاف حقبها التاريخية منذ زمن نوح مرورا بعهدي سليمان وموسى عليهم السلام، وصولا إلى وقتنا الراهن -، في المقدمات والنتائج .

ولعل هذه الترسيمة تجلي أسباب الفجيعة وتحدد آفاق الحلم :



- السكون والجمود   - الدمار[الطوفان]   - حتمية التغيير
- الميوعة والقابلية للاستخفاف والعبودية
- الفساد والظلم
- التضليل والمراوغة
- التسلط والاستبداد
- الإقصاء والتهميش
- الضلال والزيغ
- الإذعان والخضوع
- البطش والوحشية
- الخوف
- الانتهازية
- السخرية والمراوغة
- سوء الاختيار

مما تقدم يتبين لنا أن نص السرادق هو تنويع وتحويل لنصوص مختلفة بعضها ديني وبعضها أدبي وبعضها فلسفي، وهي سمة لا تحتاج إلى من يجليها فهي تعبر عن نفسها، لكن الأمر الذي يثير التساؤلات هو طريقة المحاكاة، فهي كما أسلفنا تتبنى منطق السخرية التي " تقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخِّصة مع مقاصد اللغة المشخَّصة .."([9])، بحيث يُدخل المؤسلِب " مادة اللغة "الأجنبية" في التيمات المعاصرة ،ويجمع العالم المُؤسلَب بعالم الوعي، ويضع موضع الاختيار اللغة المُؤسلَبة، وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها." ([10]).

فعالية هذا الإجراء السردي في نص السرادق، مع النص الديني والخطابة بحمولاتها التاريخية، تكمن في السعي لتكشيف مركزيتهما في الوعي الجمعي، واعتمادهما كخطابات إيديولوجية لترسيخ واقع ما، فالتحويلات التي أُدخلت على النصوص السابقة، هي بمثابة شيفرة محملة بدلالات التحريف والتزييف التي يقوم بها صناع الآلهة، للسيطرة على ألباب الشعوب والتحكم في مصائرها .

ومن جهة أخرى هي انعكاس للواقع المقلوب، الذي سادت فيه الغربان والفئران والثعالب، وانكمش فيه حي بن يقظان والشيخ المجذوب وعسل النحل ونور الشمس وسنان الرمح وشذا الزهر والشرفاء، واغتيل فيه الهدهد صاحب النبأ العظيم، وطورد الأسمر ذو العينين العسليتين، فشر البلية ما يضحك، وفي القديم قال الشاعر أبو الصيش: ([11])

ومن يكن الغراب له دليلا * * * فناووس المجوس له مصير

وقال آخر: ([12])

من يكن الغراب له دليلا * * * يمر به على جيف الكلاب

وصفوة القول:

ففصول كوميديا المدينة المومس التي تسيطر عليها الشياطين بعد هروبها، بسبب ضعف الشيخ، تسير وفق منطق المناكيد، فنواطير الأمصار نامت عن ثعالبها، والنخلة رمز المدينة نون الفاضلة والأصيلة سحقت تحت وقع الأحذية ،الحلم بانبعاثها عليه سرادق، التخلص منها يستدعي فهم محاور هندسة مدونة عز الدين جلاوجي.

إحالات:

(*) - الباروديا "parodie " عند باختين، هي نوع من الأسلبة تكون فيها قصدية اللغة المشخِصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخَصة مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية، ويشترط في الباروديا أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلٌّ جوهري متوفر على منطقه الداخلي، وكاشف لعالم متفرد مرتبط باللغة التي كانت

موضوعا للباروديا...، ميخائيل باختين :الخطاب الروائي ،ت محمد برادة ،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ،القاهرة، ط1 ،1987، ص: 28 _ 29.

[1]: عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة ،دار هومة الجزائر، ط1، ص :130.

[2]: الرواية ص: 07.

[3] - الرواية ص : 130 .

(*) - يورد باختتين ثلاث طرائق لتشييد صورة اللغة في الرواية :

- الحوار الخالص، الصريح.
- التهجين : أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد .
- تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي : أي دخول لغة الرواية في علائق مع لعات أخرى، من خلال إضاءة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد,صيغ هذا التعالق هي :

الأسلبة : أي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية " أجنبية " عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا على اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل.

التنويع : نوع من الأسلبة يتميز بأن المُؤسلِب يدخل على الماةة الأولية للغة موضوع الأسلبة، مادته " الأجنبية " المعاصرة (كلمة، صيغة جملة ،...) متوخيا من وراء ذلك أن يختبر اللغة المؤسلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها .

البارودیا : نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخِّصة مع مقاصد اللغة المشخَّصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها .... الخطاب الروائي:مصدر سابق ص: 18.

([4]) - رجاء بن سلامة، العشق والكتابة، منشورات الجمل، 2003، ص:19

([5]) – قصيدته الشهيرة التي ضمنها ما بنفسه من مرارة على كافور وحاشيته، والتي كان مطلعها:

- عيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ * * بمَا مَضَى أمْ لأمْرٍ فيكَ تجْديدُ
أمّا الأحِبّةُ فالبَيْداءُ دونَهُمُ * *فَلَيتَ دونَكَ بِيداً دونَهَا بِيدُ
لَوْلا العُلى لم تجُبْ بي ما أجوبُ بهَا* * *وَجْنَاءُ حَرْفٌ وَلا جَرْداءُ قَيْدودُ
وَكَانَ أطيَبَ مِنْ سَيفي مُعانَقَةً* * *أشْبَاهُ رَوْنَقِهِ الغِيدُ الأمَاليدُ
لم يَترُكِ الدّهْرُ مِنْ قَلبي وَلا كبدي* * *شَيْئاً تُتَيّمُهُ عَينٌ وَلا جِيدُ
يا سَاقِيَيَّ أخَمْرٌ في كُؤوسكُما* * *أمْ في كُؤوسِكُمَا هَمٌّ وَتسهيدُ؟
أصَخْرَةٌ أنَا، ما لي لا تُحَرّكُني* * *هَذِي المُدامُ وَلا هَذي الأغَارِيدُ
إذا أرَدْتُ كُمَيْتَ اللّوْنِ صَافِيَةً* * *وَجَدْتُهَا وَحَبيبُ النّفسِ مَفقُودُ

ماذا لَقيتُ منَ الدّنْيَا وَأَعْجَبُهُ* * *أني بِمَا أنَا شاكٍ مِنْهُ مَحْسُودُ
أمْسَيْتُ أرْوَحَ مُثْرٍ خَازِناً وَيداً* * *أنَا الغَنيّ وَأمْوَالي المَوَاعِيدُ
إنّي نَزَلْتُ بكَذّابِينَ، ضَيْفُهُمُ* * *عَنِ القِرَى وَعَنِ التّرْحالِ محْدُودُ
جودُ الرّجالِ من الأيدي وَجُودُهُمُ* * *منَ اللّسانِ، فَلا كانوا وَلا الجُودُ
ما يَقبضُ المَوْتُ نَفساً من نفوسِهِمُ* * *إلاّ وَفي يَدِهِ مِنْ نَتْنِهَا عُودُ
أكُلّمَا اغتَالَ عَبدُ السّوْءِ سَيّدَهُ* * *أوْ خَانَهُ فَلَهُ في مصرَ تَمْهِيدُ
صَارَ الخَصِيّ إمَامَ الآبِقِينَ بِهَا* * *فالحُرّ مُسْتَعْبَدٌ وَالعَبْدُ مَعْبُودُ
نَامَتْ نَوَاطِيرُ مِصرٍ عَنْ ثَعَالِبِهَا* * *فَقَدْ بَشِمْنَ وَما تَفنى العَنَاقيدُ
العَبْدُ لَيْسَ لِحُرٍّ صَالِحٍ بأخٍ* * *لَوْ أنّهُ في ثِيَابِ الحُرّ مَوْلُودُ
لا تَشْتَرِ العَبْدَ إلاّ وَالعَصَا مَعَهُ* * *إنّ العَبيدَ لأنْجَاسٌ مَنَاكِيدُ
ما كُنتُ أحْسَبُني أحْيَا إلى زَمَنٍ* * *يُسِيءُ بي فيهِ عَبْدٌ وَهْوَ مَحْمُودُ
ولا تَوَهّمْتُ أنّ النّاسَ قَدْ فُقِدوا* * *وَأنّ مِثْلَ أبي البَيْضاءِ مَوْجودُ
وَأنّ ذا الأسْوَدَ المَثْقُوبَ مَشْفَرُهُ* * *تُطيعُهُ ذي العَضَاريطُ الرّعاديد
جَوْعانُ يأكُلُ مِنْ زادي وَيُمسِكني* * *لكَيْ يُقالَ عَظيمُ القَدرِ مَقْصُودُ
وَيْلُمِّهَا خُطّةً وَيْلُمِّ قَابِلِهَا* * *لِمِثْلِها خُلِقَ المَهْرِيّةُ القُودُ
وَعِنْدَهَا لَذّ طَعْمَ المَوْتِ شَارِبُهُ* * *إنّ المَنِيّةَ عِنْدَ الذّلّ قِنْديدُ
مَنْ عَلّمَ الأسْوَدَ المَخصِيّ مكرُمَةً* * *أقَوْمُهُ البِيضُ أمْ آبَاؤهُ الصِّيدُ
أمْ أُذْنُهُ في يَدِ النّخّاسِ دامِيَةً* * *أمْ قَدْرُهُ وَهْوَ بالفِلْسَينِ مَرْدودُ
أوْلى اللّئَامِ كُوَيْفِيرٌ بمَعْذِرَةٍ* * *في كلّ لُؤمٍ، وَبَعضُ العُذرِ تَفنيدُ
وَذاكَ أنّ الفُحُولَ البِيضَ عاجِزَةٌ* * *عنِ الجَميلِ فكَيفَ الخِصْيَةُ السّودُ؟

(6) – قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات
والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات
نحن ثرنا فحياة أو ممات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر
فاشهدوا .. فاشهدوا .. فاشهدوا
نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب قمنا
لم يكن يصغى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البارود وزنا
وعزفنا نغمة الرشاش لحنا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر
فاشهدوا .. فاشهدوا .. فاشهدوا
يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب
يا فرنسا إن ذا يوم الحساب فاستعدي وخذي منا الجواب

إن في ثــورتنا فصل الـخطاب وعقدنا العزم أن تـحيا الجزائر
فاشهدوا .. فاشهدوا .. فاشهدوا
نحن من أبطالنا ندفع جنـــــدا وعلى أشلائنا نصنع مجـــدا
وعلى أرواحنا نصعد خــــلدا وعلى هامــاتنا نرفع بنـــــدا
جبهة التـحرير أعطيناك عـهدا وعقدنا العزم أن تـحيا الجزائر
فاشهدوا .. فاشهدوا .. فاشهدوا
صرخة الأوطان من ساح الفدا اسـمعوها واستجــيبوا للنـــدا
واكـــتبوها بــدماء الـشهـداء واقرأوهـــا لبني الـجيل غـــدا
قد مددنا لـك يا مـــجد يـــدا وعقدنا العزم أن تـحيا الجزائر
فاشهدوا .. فاشهدوا .. فاشهدوا

- خطبة طارق بن زياد: [7]

لما بلغ طارق اقتراب لذريق بجيشه القوطي الكثيف قام في أصحابه، فحمد الله سبحانه وتعالى وأثني عليه بما هو أهله، ثم حث المسلمين على الجهاد ورغبهم في الشهادة ثم قال: "يا أيها الناس، أين المفرّ؟ البحر من ورائكم والعدو أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر، واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام في مأدبة اللئام وقد استقبلكم عدوكم بجيشه وأسلحته وأقواته موفورة وأنتم لا وَزَرَ لكم إلا سيوفكم، ولا أقوات لكم إلا ما تستخلصونه من أيدي عدوكم وأن امتدت بكم الأيام على افتقاركم ولم تنجزوا لكم أمراً، ذهبت ريحكم وتعوضت القلوب من رُعبها منكم الجرأة عليكم فادفعوا عن انفسكم خذلان هذه العاقبة من أمركم بمناجزة هذا الطاغية، فقد ألقت به إليكم مدينته الحصينة، وإن انتهاز الفرصة فيه لممكن إن سمحتم لأنفسكم بالموت، وإني لم أحذركم أمراً أنا عنه بنجوة ولا حملتكم على خطة أرخص متاع فيها النفوس إلا وأنا أبدأ بنفسي.

واعلموا أنكم إن صبرتم على الأشق قليلاً استمتعتم بالأرفة الألذ طويلا فلا ترغبوا بأنفسكم عن نفسي فما حظكم فيه بأوفى من حظي وقد بلغتم ما أنشأت هذه الجزيرة من الحور الحسان من بنات اليونان الرافلات في الدرِّ والمرجان والحلل المنسوجة بالعقيان، المقصورات في قصور الملوك ذي التيجان وقد انتخبكم الوليد بن عبد الملك أمير المؤمنين من الأبطال عربانا، ورضيكم لملوك هذه الجزيرة أصهارا وأختانا، ثقة منه بارتياحكم للطعان واستماحكم بمجادلة الأبطال والفرسان ليكون حظه منكم ثواب الله على إعلاء كلمته وإظهار دينه بهذه الجزيرة وليكون مغنمها خالصة لكم من دونه ومن دون المؤمنين سواكم والله تعالى ولي إنجادكم على ما يكون لكم ذكرا في الدارين.

واعلموا أني أول مجيب إلى ما دعوتكم إليه وأني عند ملتقى الجمعين حامل بنفسي على طاغية القوم لُذريق فقاتله إن شاء الله تعالى فاحملوا معي، فإن هلكت بعده فقد كفيتكم أمره ولم يعوزكم بطل عاقل تسندون أموركم إليه وإن هلكت قبل وصولي إليه فاخلفوني

في عزيمتي هذه، واحملوا بأنفسكم عليه واكتفوا الهم من فتح هذه الجزيرة بقتله، فإنهم بعده يخذلون" .

المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، بيروت 1968 ج 1. ص: 240

[8] – الخطبة البتراء ،وسميت البتراء لأنه لم يبتدي بالحمد وذكر الله حدث عبد الملك بن عمير الليثي قال بينا نحن في المسجد الجامع بالكوفة -وأهل الكوفة يومئذ ذوو حال حسنة، يخرج الرجل منهم في العشرة والعشرين من مواليه- إذ أتى آت فقال: هذا الحجاج قد قدم أميرا على العراق. فإذا به قد دخل المسجد معتما بعمامة قد غطى بها أكثر وجهه، متقلدا سيفا، متنكبا قوسا، يؤم المنبر، فقام الناس نحوه حتى صعد المنبر، فمكث ساعة لا يتكلم، فقال الناس بعضهم لبعض:

قبح الله بني أمية؛ حيث تستعمل مثل هذا على العراق.حتى قال عمير بن ضابئ البرجمي: ألا أحصبه لكم؟

فقالوا: أمهل حتى ننظر.

فلما رأى عيون الناس إليه حسر اللثام عن فيه، ونهض، فقال: أنا ابن جلا وطلاع الثنايا متى أضع العمامة تعرفوني ثم قال: يا أهل الكوفة، أما والله إني لأحمل الشر بحمله، وأحذوه بنعله، وأجزيه بمثله، وإني لأرى أبصارا طامحة، وأعناقا متطاولة، ورؤوسا قد أينعت وحان قطافها، وإني لصاحبها وكأني أنظر إلى الدماء بين العمائم واللحى تترقرق، ثم قال

:

هذا أوان الشد فاشتدي زيم *** قد لفها الليل بسواق حطم

ليس براعي إبل ولا غنـــم *** ولا بجزار علـــى ظهر وضم

ثم قال:

قد لفها الليل بعصلبي *** أروع خراج من الدوي

مهاجر ليس بأعرابي

ثم قال:

قد شمرت عن ساقها فشدوا *** وجدت الحرب بكم فجدوا

والقوس فيها وتر عرد *** مثل ذراع البكر أو أشد

لا بد مما ليس منه بد إني والله يا أهل العراق، ومعدن الشقاق والنفاق، ومساوئ الأخلاق ما يقعقع لي بالشنان، ولا يغمز جانبي كتغماز التين، ولقد فررت عن ذكاء، وفتشت عن تجربة، وجريت إلى الغاية القصوى، وإن أمير المؤمنين أطال الله بقاءه نثر كنانته بين يديه، فعجم عيدانها، فوجدني أمرها عودا وأصلبها مكسرا، فرماكم بي لأنكم طالما أوضعتم في الفتن، واضطجعتم في مراقد الضلال، وسننتم سنن الغي.

أما والله لألحونكم لحو العصا، ولأقرعنكم قرع المروءة، ولأعصبنكم عصب السلمة، ولأضربنكم ضرب غرائب الإبل؛ فإنكم لكأهل قرية كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغدا من كل مكان فكفرت بأنعم الله فأذاقها الله لباس الجوع والخوف بما كانوا يصنعون. وإني والله لا أعد إلا وفيت، ولا أهم إلا أمضيت، ولا أخلق إلا فريت؛ فإياي وهذه الشفعاء

والزرافات والجماعات، وقالا وقيلا، و«ما تقول؟» و«فيم أنتم وذاك؟.« أما والله لتستقيمن على طريق الحق أو لأدعن لكل رجل منكم شغلا في جسده! وإن أمير المؤمنين أمرني بإعطائكم أعطياتكم، وأن أوجهكم لمحاربة عدوكم مع المهلب بن أبي صفرة، وإني أقسم بالله لا أجد رجلا تخلف بعد أخذ عطائه بثلاثة أيام إلا سفكت دمه، وأنهبت ماله، وهدمت منزله.

الكامل في اللغة والأدب المبرد ½ ص 622.

([9])- ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ،ت محمد برادة ،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ،القاهرة، ط1 ،1987، ص: 18

([10])- مخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 31.

([11])- أبو منصور الثعالي، التمثيل والمحاضرة ،ت عبد الفتاح الحلو ،الدار العربية للكتاب ،ط2 1983، ص :498 .

([12])- الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، لبنان، 1992، ج1 ، ص : 153.

الرواية الجزائرية المعاصرة إبداع أم إتباع
دراسة ثقافية في رواية "لا يترك في متناول الأطفال" لسفيان مخناش

أ. نجوى منصور
جامعة الجزائر2
najwamans@gmail.com

مقدمة:

في ظل التغيرات الاجتماعية والثقافية الكبرى، التي تمر بها الجزائر اليوم كسائر دول العالم الغربي والعربي على حد سواء، ووسط تداخل وتمازج العلوم والمنهجيات وكذا الآداب في مستويات عدة في مرحلتي الحداثة وما بعد الحداثة، حيث أصبح الصراع قائما ما بين ثقافة النخبة متمثلة في الأدب والفن بشكل عام، والثقافة الشعبية متمثلة في السينما والتلفاز والإعلانات وغيرها... إزاء هذه التغيرات المرحلية تظهر الدراسات الثقافية لتحول توجهات قراءة النص من الداخل والتقيد بحدوده الشكلية، وإبطال أية مساءلة تتصل بالثقافة خارج النص إلى دراسة الأنساق الثقافية باعتبارها مادة بحث النقد الثقافي.

هنا جاء الاختيار لموضوع المداخلة التي تناولت نموذجا عن الرواية الجزائرية في دراسة ثقافية، تخضع لمعايير النقد الثقافي ومنهجياته، ولم تكن هذه الدراسة معنية بصورة أساسية بالنص قدر عنايتها بما يحمل من أنساق، وشفرات، وإحالات ثقافية على المجتمع في الحاضر والمستقبل .

لقد تناولت هذه الدراسة العلاقة بين الرواية والنقد الثقافي، وذلك لفهم الرواية كخطاب ثقافي وليس كنص أدبي، وقد كان الاهتمام بتحديد الأنساق الثقافية ومناقشتها في رواية "**لا يترك في متناول الأطفال**" لسفيان مخناش، والبحث عن مدى محافظتها على الهوية العربية الجزائرية لأن الأنساق الثقافية هي نتاج المجتمع، قبل أن تكون نتاج النص. كما نحاول إبراز مدى اشتغال الأنساق الثقافية في الرواية على الانزياح بالمعتاد والمألوف، والعمل على ترسيخ أفكار، وقيم، وعقائد جديدة غريبة عن المجتمع الجزائري.

مفهوم النسق الثقافي:

يعرف تالكوت بارسونز في كتابه "بنية الفعل الاجتماعي" النسق بأنه:"نظام ينطوي على أفراد مفتعلين تتحدد علاقتهم بعواطفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي."[1]

كما أشار بارسونز إلى أن:"النسق يرتكز على معايير وقيم تتشكل مع الفاعلين الآخرين جزءا من بيئة الفاعلين"[2]، فهو يعني في أبسط معانيه العلائقية، أو الارتباط، أو التساند. فحينما تؤثر مجموعة وحدات وظيفية بعضها في بعض فإنه يمكن القول أنها تؤلف نسقا. ويتكون النسق من مجموعة من العناصر أو الأجزاء التي يرتبط بعضها ببعض مع وجود مميزات بين عنصر وآخر. واعتمادا على هذا التحديد يمكن استخلاص عدة خصائص للنسق هي[3]:

- أن كل شيء مكون من عناصر مشتركة ومختلفة فهو نسق.
- له بنية داخلية ظاهرة.
- له حدود مستقرة بعض الاستقرار يتعرف عليها الباحثون.
- قبوله من المجتمع لأنه يؤدي وظيفة لا يؤديها نسق آخر.

أما الثقافة فهي حسب تعريف ادوارد سابير:"مجموع الممارسات والمعتقدات المتوارثة اجتماعيا التي تحدد جوهر حياتنا".[4] فالثقافة إذن هي ميراث اجتماعي تتداوله الأجيال، فالعادات الخاصة بنظام ثقافي – مثلا - تنتقل وتستمر عبر الزمن، كما يشارك فيها كل الأفراد الذين يعيشون داخل التجمعات المنظمة، أو الجماعات التي تحرص على الامتثال لتلك العادات تحت وطأة الضغوط الاجتماعية. من هنا نستنتج أن مفهوم النسق الثقافي هو تلك العناصر المترابطة، والمتفاعلة، والمتمايزة التي تخص المعرف، والمعتقدات، والفنون، والأخلاق، والقانون، وكل المقدسات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان في مجتمع معين.

مفهوم النقد الثقافي:

يعمل النقد الثقافي على الأنساق الثقافية، فهو لا ينظر إلى النص بما هو نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن البعض أنه من إنتاج النص، بل يأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية، وأنماط تعبيرية وإيديولوجية، وأنساق تمثيلية تمارس شتى أنواع الهيمنة،

والتحكم في المتلقي الفردي أو الجماعي بطرق متخفية، وترسم تمثلاته الذهنية وآفاقه التأويلية جغرافيا، وتسلبه حريته، وترسخ قيما، ومقولات، وسلوكات قد تكون ضد الإنسان وضد وجوده، أي التأسيس لنسق ثقافي لا إنساني، وغير متسامح.

لقد اشتهر النقد الثقافي باعتباره مبحثا حيويا داخل الدراسات الثقافية، بما أحدثه من تغيير مهم في منهج تحليل الخطاب، واستثمار المعطيات النظرية والمنهجية لحقول معرفية متداخلة كعلم الاجتماع، والتاريخ، والسياسة، والفلسفة، والآداب... كما أنه يرتكز على أنظمة الخطاب، وأنظمة الإفصاح النصوصي كما هي لدى بارث ودريدا وفوكو وغيرهم من رواد الدراسات الثقافية. إن النقد الثقافي يولي أهمية كبيرة لدور المؤسسة العلمية والثقافية كيفما كانت، في توجيه الخطاب والقراء نحو نماذج، وأنساق، وتصورات يتأسس معها الذوق العام وتتخلق بها الصياغة الذهنية والفنية، وتصبح معيارا يحتذى، أو يقاس عليه.[5]

من ذلك فالدراسات الثقافية لا تعنى بتحليل النصّ ونقد بنيته، أو لغته، أو أسلوبه، بالقدر الذي تهتم بمكاشفة هندسته الثقافية، ومنظومته السردية الفكرية. فهي تقف على "عمليات إنتاج الأشكال الثقافية من قبل المؤسسات أو الأفراد وطريقة توزيعها واستهلاكها أي الفعل الذي تحدثه تلك الثقافة في نفس متقبّلها أو الواقع تحت تأثيرها[6]".

تشكل الهوية في رواية "لا يترك في متناول الأطفال":

صدرت الطبعة الأولى لرواية "لا يترك في متناول الأطفال" للروائي الجزائري الشاب سفيان مخناش سنة 2011 عن منشورات ميم الجزائرية، وصدرت الطبعة الثانية سنة 2013. هذه الرواية الي قال مدير دار نشر مجلة "أوراق" الثقافية المغربية السعيد الخير عن كاتبها أنه يشق طريقه نحو الرواية العالمية منطلقا من الجزائر.

تحمل هذه الرواية الكثير من الجماليات الفنية إذ يقسمها صاحبها إلى أربعة صور مختلفة. **فهي عبارة عن رسم هندسي لمجريات قصة حب محاطة بظروف اجتماعية، وسياسية، وثقافية لفتاة جزائرية من مدينة سطيف،** هذه الفتاة الي تبحث عن الحب بطريقتها الخاصة.

إن أبرز الأنساق الظاهرة في رواية "لا يترك في متناول الأطفال" النسق الاجتماعي حيث يركز الكاتب على تفاصيل اجتماعية دقيقة، فيقول مثلا :"**أهل سطيف قديما يعرفون بالنيف (العزة والكرامة)، أما اليوم فهم إما تجّار يبعث بعضهم يوم القيامة فجّارا، لأن مصدر مالهم من القمار، وإما خمّار...وشر ذمة قليلة للمساجد عمار.**"[7] فأهل سطيف بالنسبة للكاتب تغيروا من النقيض إلى النقيض وهذا واضح في مقولته، فالثقافة الراهنة في مجتمع الكاتب ليست هي نفسها المعهودة سابقا إذ أن هناك تغيرا واضحا وجليا في صفات الناس مما سيؤثر حتما على طبيعة بناء المجتمع في حد ذاته.

ويقول كذلك: "اختليت بنفسي في غرفتي الهادئة، وعلى المكتب أخذت **ورقة وقلما، وقلت للقلم أكتب، أكتب ما شرعه القلب وحكم عليه العقل بأن تنفذه اليد، جسد تلك اللحظة التي أرقتني ليلة أمس، وعرّقت بدني، وارتجفت لها جوارحي،** على أخطر ثورة سأقوم بها في حياتي **فإما النصر** وإما **النصر... بدأت الرسالة كما جرت عليه الأعراف، سميته باسمه حتى يتأكد أن الرسالة لم تخطئه...وفي الأخير دللته على الانترنيت كوسيلة سهلة، مفهمة اقتصادية والأهم آمنة للتواصل...**"[8] ويقول في موضع آخر: "**أنا حقيقة لم أكن أتصرف بأني معجبة**[9]" . إن الكاتب يتحدث على لسان امرأة ويصفها – دائما- بأنها متحررة، و لا تهتم إلا بإرضاء نزواتها ورغباتها غير مبالية برأي المجتمع فيها، كما أنها لا تخاف على سمعتها. وهذه ظاهرة غير مألوفة في المجتمع الجزائري الذي تعرف نساؤه بالحشمة، والحياء، والتعفف ... وهذا تغير آخر للصفات.

إن تغير الصفات يغير بالضرورة من الهوية، من هنا سنطرح التساؤل التالي: كيف تتشكل الهوية ويعاد إنتاجها؟

هناك بالتأكيد إجابات متعددة ومتنوعة حسب تعدد مفهومنا للهوية نفسه، لكن ما نقصده بالهوية هنا هو الذاتية الخصوصية، وهي القيم والمثل والمبادئ التي تشكل الأساس لشخصية الفرد أو المجتمع، **وهوية المجتمع هي الروح المعنوية والجوهر الأصيل لكيان الأمة. الهوية أيضا هي الوعي بالذات الاجتماعية والثقافية، وهي ليست ثابتة وإنما تتحول تبعا لتحول الواقع، بل أكثر من ذلك هناك داخل كل هوية هويات متعددة ذوات مستويات مختلفة فهي ليست معطى قبلي، بل إن الإنسان هو الذي يخلقها وفق صيرورة التحول**[10]. فالهوية إذن لا تتعلق لا بالمكان ولا بالزمان وإنما تتعلق بالإنسان وبالمتغيرات التي تطرأ على حياته ليؤثر بدوره في المجتمع فيغير فيه سلبا أو

إيجابا. من هنا فالكاتب يحاول في روايته "لا يترك في متناول الأطفال" وصف وتقديم هوية جديدة للمجتمع، هوية أخرى لا تنبني على العادات والتقاليد التي كانت سائدة. فالتعبير عن التغيرات الحاصلة سلبا في المجتمع، والتي بدأت بأفراد هذا المجتمع أمر يجعل من هويته تتغير، فذلك الشعب الجزائري الذي عاش أكثر من قرن من الزمان يحارب وطأة الاستعمار تغير وأصبح اليوم هشيما رجاله غير مبالية ونساؤه غير حيية.

إن الهوية الاجتماعية في هذه الرواية أصبحت تحمل أبعادا أخرى غير التي كان ينادي بها الكتاب والروائيون - من الجيل السابق- في أعمالهم الإبداعية، فأصبح اليوم حسب الكاتب سفيان مخناش "**يكرم شادي الألحان (قرد) على حافظ القرآن**"[11]. ومن جهة أخرى فإن هذه النظرة للمجتمع ربما تحمل بين طياتها ما تنادي به العولمة وما بعد الحداثة من تقويض المركز، والتركيز على الهامش[12]، إذ يرمي الكاتب من خلال طرحه هذا إلى الاهتمام بثقافة الأقليات، ونشرها في مجتمع لم يكن يعرفها من قبل ولم تكن شائعة في أوساط العامة. كما يؤكد الروائي تغير القيم بين الماضي والحاضر حيث يقول:"**لو كان حي له في ذلك الزمان لوئد قبل ولادته، بسبب واحد هو مخالفة أحكام العادات والتقاليد**"[13]. فزمان الكاتب غير الزمان المألوف قبله، وهو من يؤكد ذلك مبررا بطريقة ما انزياحه عن المعهود.

ومن الأنساق البارزة في الرواية أيضا النسق الديني والأخلاقي الذي يتعامل به الكاتب ومعه في أكثر من موضع مختلف حسب اختلاف تفكير الشخصيات، يقول مثلا:"**هم هكذا أهل سطيف، أبناء سيدهم الخيّر...فيا سيدي الخيّر قم وانظر، وضريحك فاهجر، هؤلاء قومك اتخذوك مفخرة، بنوا عليك بناء فاخرا، وألبسوا ضريحك قماشا مطرزا أخضرا...**"[14] فأهل سطيف هنا أناس يهتمون بالأضرحة والأسياد رغم أن ذلك في الدين بدعة، وهذه ظاهرة دينية تبعث على التأمل، إذ ما الداعي من الاهتمام بـ"سيدي الخير" هذا بين أوساط الناس. ويقول أيضا:"**دهشت من حج يواري شعوذة أشخاص، ومن حج لمجرد اكتساب ألقاب.**"[15] فالدين عند مخناش في "لا يترك في متناول الأطفال" حاضر لكن بطريقة عكسية، فالحاضر ليس الدين وإنما الاستهتار والابتعاد عن دين الإسلام، وهذا يدفعنا للتساؤل عن سبب التراجع الديني الواضح في الرواية وهل هو مقصود أم اعتباطي عند الكاتب؟

إن النقد الثقافي كمنهج هو عصارة خليط منهجي متجانس متكون من تمازج عدة مناهج، حيث جعله أحد أكبر رواده "فنسنت ليتش- Vincent leich" والذي أطلق على مشروعه اسم النقد الثقافي بجعله رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية مستخدما المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والدين والمؤسساتية، دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي باعتبار هذه الدراسات قوضت مركزية النص وانتقلت لدراسة الأنساق[16]. ودون أن نتجاهل المقولة الدريدية "لا شيء خارج النص" نجد أن لا شيء يأتي اعتباطيا عند كتاب الأدب فلا بد أن يكون الكاتب هنا قصد شيئا من خلال جعل شخصياته تبتعد عن الجانب الديني رغم أنه بدأ الصفحة الأولى من روايته بحديث شريف. فالشخصيات غير المتمسكة بالجانب الديني تتلقى نتائج وخيمة لا ترضيها عادة، لكننا نجد البطلة مثلا هنا تصل إلى نهاية عادية، رغم ابتعادها التام عن الجانب الديني والأخلاقي. فهي شخصية تبحث فقط عن إرضاء شهوتها الجنسية بالتواصل جنسيا مع أي رجل يعجبها أو يستميلها متخفية تحت رداء البحث عن رجل حقيقي كامل الأوصاف. يقول الروائي:"أين يمكن لامرأة أن تجد رجلا كامل الأوصاف؟؟ **رجل عرفته يحترم الحب ويتقن اللعب وخائن، واخر وفي وحيوان، ألا يوجد رجل وفي هيئة إنسان؟؟؟...هذا نصب آخر لرجل يدخن النساء، ضعه على الطاولة وأكتب بطاقة فيها: الاسم شهواني، اللقب: حيواني، المهنة: حاج...ورثوا تطاولهم في البنيان عن عشقهم للنساء.**"[17]

ولأن لا شيء خارج النص نلاحظ كم يعطينا هذا النص من انطباع سلبي على الوضع الأخلاقي المتدني الذي يحاول الكاتب بعثه أو معالجته بالطريقة العكسية التي تقول بأن إظهار الخطأ يؤدي حتما إلى تصحيحه، وفي الحالتين فهو يبث في المجتمع قيما غير معهودة. إن الشخصيات تحاول كل واحدة منها الوصول إلى ما تبتغيه دون مراعاة لا العادات والتقاليد ولا الدين و الأخلاق، بمجتمع لا يبالي بانهيار الدين أو قيامه فيه، على العكس تماما إذ ربما يكون الوازع الديني عائقا دون تحقيق المبتغى في مجتمع أصبحت فيه الغاية تبرر الوسيلة، والدموع فيه لا تنزل من خشية الله وإنما فقط عند تقشير البصل.[18]

من البارز أيضا في هذه الرواية طريقة التعامل مع المرأة، تلك الطريقة التي تبدو متخلفة ورجعية إلى أبعد الحدود رغم أن الكاتب يكتب روايته هذه على لسان المرأة إلا أنه يحاول دائما أن يحط من قيمتها وأن يرفع من قيمة الرجل،

مهما كان الموقف السردي، يقول:"**المجد للرجال واللعنة على النساء الغبيات..لكن يجب ألا نكذب على أنفسنا، الرجل يبقى رجلا ذكرا مهما رخص، والمرأة تبقى امرأة أنثى مهما غلت.**"[19] لا يوجد أقل دونية من هذه النظرة للمرأة، ويقول أيضا:"**أي طينة مصنوع منها الرجال؟ نطالب نحن الغبيات بالمساواة...لن أنظم إلى حزب الغبيات**"[20] فالمرأة على طول الرواية جسد من دون عقل، حتى حينما قررت التذاكي وصف ذكاءها غباء، كما أنه يصر على الحط من قيمتها فيجعل في الرواية أربعة رجال يحملهم أسماء وملامح، في حين يجعل في روايته امرأة واحدة من دون اسم ولا ملامح سوى جسدها الذي يصوره في كل مرة بطريقة مختلفة حسب طريقة اشتهاء كل واحد من رجال الرواية لهذا الجسد، والنتيجة في كل الحالات تبقى هذه المرأة مجرد جسد لديه وظيفة واحدة لا غير.

تبدو الهوية المرسومة في الرواية هوية مشوهة للمجتمع الجزائري، أو هي هوية واضحة لمجتمع جزائري معاصر يرسمه صاحب "لا يترك في متناول الأطفال" استنادا إلى المرجعيات المستعارة من الغرب[21] ، وتبتعد عن الهوية العربية الجزائرية التي ألفناها في روايات الجيل السابق من الروائيين حيث كانت السمات الغالبة في رواياتهم ترتبط ارتباطا وثيقا بالحفاظ على مقومات هوية أصيلة متمسكة بمبادئ وقيم سامية ومحافظة على العادات والتقاليد ولا تجاهر بفضح الأسرار في إطار سردي مشوق وراق،[22] فهو أدب يحمل إلى الجوانب الجمالية الفنية جماليات أخرى من أخلاقية ودينية واجتماعية، أما هذه الرواية (لا يترك في متناول الأطفال) والتي هي نموذج عن الأدب الجزائري المعاصر فتحمل معايير وقيما من أنواع أخرى حيث تركز على تهميش المركز، والتركيز على الهوامش ووصف الأبعاد المتخفية في المجتمع لرسم هويات جديدة مغاير للهويات المألوفة.

من هنا تبدو علاقة الرواية بالنقد الثقافي علاقة تواطؤ مبنية على التكامل، فالرواية خطاب نقدي للمجتمع أو لظاهرة محددة من ظواهر هذا المجتمع بطريقة جمالية دون أن يحس القارئ العادي بثقل الخطاب النقدي فيها، لأن الغالب على الرواية هو الأسلوب الأنيق، والبناء السردي الذي ينسينا النقد اللاذع، وهنا يأتي دور النقد الثقافي ليبحث فيما وراء ذلك الأسلوب الأنيق ويحدد ما تصبو إليه المفردات والعبارات الصور الأخّاذة التي تبعثها الرواية، فعند

تحليل الرواية ثقافيا يصبح لدينا نظرة شاملة متكاملة على مجتمع الرواية منطلقين من الداخل للوصول إلى العالم الخارجي الذي ولدت منه وفيه.

يمكن القول كذلك أن النقد الثقافي يقوم بوظيفة فك الارتباط بين المؤثر (الرواية) والمتأثر (القارئ وبالتالي المجتمع).[23] فالنقد الثقافي ينشط ويحفز الأبعاد الكامنة في الرواية لتواصل تأثيراتها في القارئ الذي يؤثر بدوره في بناء المجتمع الذي ينتمي إليه وتنتمي له الرواية أيضا.

من جانب آخر توضح هذه الدراسة مدى الميل الواضح إلى المجتمع الغربي في طريقة عيشه، حيث يتخذ الكاتب مثاله الأعلى في الحياة المغني الأمريكي "مايكل جاكسون" ويؤكد ذلك في استعماله لمقدمة أغنية له كشعار يجب أن يتبعه الناس في حياتهم للنجاح،" i'm starting with the man on the mirror...i'm asking him to change his ways" "**سأبدأ بالرجل في المرآة، سأطلب منه تغيير سياسته**"[24] ، من هنا نجد أن هذه الرواية هي محاولة إتباع للآخر الغربي حتى في تفاصيل مرتبطة بالهوية الثقافية العربية ارتباطا وثيقا كالدين والأخلاق والعادات والتقاليد التي هي أساس وقوام قيام الشخصية العربية، وهي أيضا بطريقة أخرى محاولة جدية لخرق مواضيع مجتمعية حرجة وتقديمها للقارئ، وترك الحكم في يده لأن الكاتب في الأخير لا يقدم لنا حلولا واضحة لكل المشاكل التي طرحها على طول رواياته، راميا السبب وراء ذلك إلى انتظار الجزء الثاني مما سيزيد القارئ تشويقا ومتعة.

وفي الأخير فإن دراسة رواية "لا يترك في متناول الأطفال" دراسة ثقافية (متبعين منهج النقد الثقافي) أوصلتنا إلى نتائج كثيرة أهمها:

- تختلف مقومات الرواية الجزائرية المعاصرة وأهدافها عن مقومات وأهداف الرواية الجزائرية التقليدية.
- تبدو الرواية الجزائرية المعاصرة مزيجا من الثقافات، وتميل في معظم أحيانها إلى الأخذ من المرجعيات المستعارة (الغربية)، وهذا راجع للتوسع الثقافي والمعلوماتي الكبير الذي وصل إليه العالم اليوم.
- إن علاقة الرواية بالنقد الثقافي علاقة تكاملية، حيث يعمل النقد الثقافي على كشف المسكوت عنه في الرواية، والمضمر تحت أنساقها الثقافية.

- كل رواية هي مشروع إعادة رسم وتخطيط هوية جديدة يعمل صاحب الرواية جاهدا على جعلها تبدو متماسكة الأطراف وواضحة المعالم، حتى وإن كانت منافية لما عهده القارئ من قبل، فالقالب الأنيق يساعد على تقبل المحتوى واستيعابه.

هوامش:

---

[1]- إيديث كويزل: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط01، 1993، ص411.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ينظر محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1996، ص 156.

[4] -Eduard Sapir , Anthrapologie : culture et personnalité , traduction de :Christien Boudelot et Pierre Clinquart, Ed. Minuit , 1967, p75.

[5]- ينظر: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذّامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000، 34.

[6]- سليم حيولة، النقد الثقافي وكشف آليات التسلط، اليوم الأدبي، عدد 297 -2 أيلول 2007.

[7]- سفيان مخناش: لا يترك في متناول الأطفال، دار ميم للنشر، الجزائر، ط02، 2013، 23.

[8]- المصدر نفسه، ص 21، 22.

[9]- نفسه، ص 26.

[10]- عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2010، ص29.

[11]- المرجع نفسه، ص 28.

[12]- محمد شوقي الزين: الثقاف في الأزمنة العجاف " فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2014، ص 62.

[13]- لا يترك في متناول الأطفال، ص 98.

[14]- المصدر نفسه، ص 23.

[15]- نفسه، ص 178.

[16]- حفناوي رشيد بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط01، 2011، ص 145.

[17]- لا يترك في متناول الأطفال، ص 181-182.

[18]- المصدر نفسه، ص 156.

[19]- المصدر نفسه، ص 188.

[20]- نفسه، ص 121.

[21]- يقول عبد الله إبراهيم: نحن نعترف بأن مما يشكل الثقافة العربية الحديثة يستند إلى مرجعيات مستعارة، تفاعلت أسباب كثيرة فأفضت إلى ذلك التمخض الذي كان من نتيجته حركة استبدال واسعة في كثير من المفاهيم الإيديولوجية والثقافية والأدبية.

ينظر عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 98.

[22]- ينظر السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط01، 2009، ص ص 140-108.

[23]- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 99.

[24]- لا يترك في متناول الأطفال، ص 71.

المصدر:

- سفيان مخناش: لا يترك في متناول الأطفال، دار ميم للنشر، الجزائر، ط02، 2013.

المراجع:

1- إبراهيم عبد الله: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2010.

2- بعلي حفناوي رشيد: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط01، 2011.

3- حيولة سليم ، النقد الثقافي وكشف آليات التسلط، اليوم الأدبي، عدد 297

4- الزين محمد شوقي: الثقافة في الأزمنة العجاف " فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2004.

5- كويزل إيديث: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط01، 1993،

6- الغذّامي عبد الله: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000م.

7- مفتاح محمد: التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1996.

8- الورقي السعيد: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط01، 2009.

9-Eduard Sapir , Anthrapologie : culture et personnalité , traduction de :Christien Boudelot et Pierre Clinquart, Ed. Minuit , 1967 .

المنهج التكاملي في النقد الأدبي: هل يصلح بديلا عن ضيق المنهج الواحد؟

د. رمضان حينوني
مخبر الموروث العلمي والثقافي لمنطقة تمنراست
المركز الجامعي لتامنغست
ramdanne@gmail.com

توطئة:

في ظل ما تعرضت له الجهود النقدية العربية من اتهام بالميل إلى التبعية التنظيرية للغرب، يظهر المنهج التكاملي محاولا تعويض النقص الحاصل في الجانب التطبيقي لتلك المناهج، فهو المنهج الذي يأخذ من مجموعة مناهج بطرف، بغرض التخلص من ضيق المنهج الواحد، أو من صرامته العائدة أساسا إلى مقولاته الخاصة ومنطلقاته المحددة.

وعلى الرغم من عدم اعتراف بعض النقاد بهذا المنهج، على اعتبار أن لكل منهج قواعده وأسسه الخاصة به التي تميزه عن غيره، فإن آخرين ينظرون إليه بوصفه ضرورة أمام اتساع آفاق النصوص الأدبية، ومحدودية النتائج التي يصل إليها كل منهج منفردا على اعتبار أنه" لا يوجد منهج شامل كامل يكتفي بنفسه"[1]، خصوصا إذا علمنا أن المنهج في حد ذاته وسيلة للتحليل والدراسة وليس غاية يسعى الدارس إلى تحقيقها. وإذا كان تحليل النص في كل حالاته لا يستطيع الادعاء بامتلاك الحقيقة، فإن المنهج أو المناهج المتبعة فيه لا يمكن أن تضمن الوصول إلى حقيقة النص الأدبي التي ليس بعدها جدل أو شك.

نستطيع القول- والحال هذه- إن المقاربة النصية هي في بعض أوجهها محاولات لها نصيب من الفضل في تقريب النص إلى القارئ بدرجات متفاوتة، ولكنها لا تصل أبدا إلى الكمال أو إلى الاكتفاء، ولا يخرج المنهج التكاملي عند المؤمنين به عن هذه القاعدة؛ ذلك أنه يحاول أن يقدم رؤية متعددة الأوجه لها ما يجمعها أو ما يوحدها، لتصل إلى تقديم قراءة مقبولة للعمل الأدبي.

ولا ينبغي في هذا المقام أن يُتعصب لهذا المنهج أو أن يعاب على المناهج الأخرى شيء من إجراءاتها أو أدواتها أو أن تُستصغَر النتائج التي تصل إليها.. غاية ما يُسعى إليه هو إفساح المجال أمام تلك الأدوات والإجراءات بمختلف توجهاتها لتعالج النص الأدبي تفسيرا أو تأويلا أو تحليلا

ما المنهج التكاملي؟

التكامل في اللغة هو المشاركة في اكتمال الشيء، والمنهج التكاملي هو المنهج الذي تشترك فيه عناصر من مناهج مختلفة قد تقل أو تكثر بحسب درجة الائتلاف فيما بينها، ولا يقصد به الكمال لأنه لا كمال في ما تعلق بفكر أو علم إنساني مبني على الرأي والنظر العقلي.

يتحدث الدكتور عبد العزيز عتيق عن المنهج التكاملي في إطار حديثه عن المناهج السياقية، ويعرفه بقوله: "هو منهج يأخذ من كل منهج ما يراه معينا على إصدار أحكام متكاملة على الأعمال الأدبية من جميع جوانبها"[2]، وهو بذلك يقترح إمكانية الجمع بين المنهج التاريخي والفني والنفسي جمعا يمكننا من دراسة النص من زوايا مختلفة. ولعل المنهج الفني بين هذه المناهج هو الذي دفع الناقد إلى تصور إمكانية الجمع بينها، على اعتبار أنه الجانب الذي يلامس النص في ذاته بينما يتناول المنهجان الآخران ما يعلق بالنص من سياقات خارجية .

غير أن التكامل لا يرتبط بالمناهج السياقية وحدها، بل يمكن أن يكون بين منهج نسقي وآخر أو أخرى سياقية. فتجربة لوسيان غولدمان في البنيوية التكوينية تمثل شكلا من أشكال النزوع إلى النقد التكاملي، أو النقد المركب أو التركيبي الذي جاء ردا على أحادية المنهج التي حاولت النظرية النقدية اعتمادها بدء من جهود الشكليين الروس؛ فقد أقر غولدمان بضرورة إدراج السياق التاريخي والاجتماعي والسيرة الذاتية للمنتج إلى جانب بنية النص اللسانية من خلال الآليات التي تربط بين نسق النص الداخلي وسياقاته الخارجية؛ وبالتالي فإن النظر إلى أربع بنيات مختلفة هي اللسانية والثقافية والاجتماعية والتاريخية عند غولدمان يعتبر منهجا تكامليا يرضي أولئك الذين رأوا أن المناهج النقدية الحديثة تكرس الهيمنة الفكرية الغربية، ولا بد من كسرها بضم السياقات المختلفة خصوصا إذا علمنا أن الخلفية الثقافية والاجتماعية لهذا المفكر الكبير كانت ماركسية.

وفي نقدنا العربي، يعد محمد بنيس واحدا من النقاد الذين ساروا على منوال غولمان في نقد النصوص العربية، حين جمع بين البنيوية اللسانية والمنهج الاجتماعي الجدلي جمعا حاول فيه بنيس في دراسته (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)" الاستفادة من أكثر من منهج نقدي، وذلك بهدف بلورة منهج آخر يريده أكثر تكاملا، ويمكنه من النظر إلى النص الأدبي من منطلقاته الفكرية."[3]

والمنهج التكاملي يقوم" بتسخير جميع المدارس النقدية المناسبة في تكاملها، وذلك من خلال الاستعانة بأبرز وأهم أدواتها، والاستفادة من أدق أساسياتها قدر الإمكان"[4] إيمانا بعدم قدرة أي منهج بمفرده على دراسة النص دراسة كافية مقنعة، بل قد " يستعير مجموعة من النظريات المتباينة من العلوم المختلفة، ولكن السمة البارزة لتلك التوجهات تبدو لسانية وأسلوبية أكثر من غيرهما".[5]

إن المنهج النقدي التكاملي" هو أداة تستقي قوتها من ممارسة نقدية مركبة، تجمع المعطيات الفنية والتاريخية، والأبعاد النفسية، والاجتماعية، والعقدية، أما الشرط الوحيد في بناء هذا المنهج النقدي، فهو الارتكاز على رؤية نقدية شمولية واحدة، والأخذ بكل أداة منهجية صغرى تستجيب لهذه الرؤية وتوظيفها".[6]

ولقد كان التعامل بهذا النوع من المناهج قائما عند العرب في بداية العصر الحديث، وتذكر بعض المصادر أن السيد قطب هو أول من استعمله أو دعا إليه في كتابة (النقد الأدبي) في النصف الأول من القرن العشرين، كما دعا إليه طه حسين و"سماه المقياس المرّكب وتابعه في هذا الدكتور شكري فيصل في المنهج التركيبي. وحين اكتفى الثاني بالتنظير كان يسعى الأول إلى شيء غير قليل من التطبيق".[7]

كما نجد نقادا عربا آخرين تحدثوا عنه، منهم عبد القادر القط، وشوقي ضيف و"يعد إبراهيم عبد الرحمن واحداً ممن حددوا عناصره، مثل استناد النص إلى الواقع الذاتي والاجتماعي والطبيعي وانفتاحه على أشياء أخرى ومن ثم إعادة تشكيله فنياً، لأنه قابل للإجراء الفني والنقدي، وغير قائم على التناقض مع المناهج النقدية القديمة والحديثة."[8]

بين المنهج واللامنهج:

يشدد النقاد القائلين بإمكانية وجود منهج تكاملي على ضرورة التسلح بآليات المناهج المختلفة والتحكم فيها وامتلاك القدرة على الجمع فيما بينها عند الاقتضاء؛ فمن غير المنطقي أن يسمى هذا المنهج منهجا إذا لم يكتسب صفة المنهج ممثلة في آلياته النظرية والتطبيقية. وهي في عمومها مأخوذة من المناهج الأخرى غير أنها تتمتع بخاصية التآلف والتكامل والإحاطة بجوانب النص المختلفة. ويبعدنا هذا عن تسمية (عدم الالتزام المنهجي الذي خلص إليه الدكتور قائد غيلان في وصف الظاهرة النقدية في اليمن بقوله" إن النقاد اليمنيين يلتقون عند نقطة واحدة هي عدم الالتزام المنهجي، والاغتراف بحرية مطلقة من منابع ومناهج شتى؛ تستوي في ذلك الدراسات الأكاديمية وغير الأكاديمية. ووَجد كثيرٌ منهم ضالته في المنهج التكاملي الذي يسمح للناقد أن يستفيد من أيٍّ من المناهج أو بعضها وأحيانا كلِّها في وقت واحد.[9] إذ إن تسمية (عدم الالتزام المنهجي) قد توحي بالخروج عن المنهج، أو أن المنهج التكاملي لا يحمل صفة المنهج.

كما يساوي بعضهم بين المنهج التكاملي واللا منهج، لأنه عندهم يفتقد إلى عناصر محددة تجعله مستقلا عن أمثاله، وقد وصف اللا منهج عند عبد المالك مرتاض بأنه معادل للمنهج التكاملي على الرغم من أن تلميذه يوسف وغليسي يوضح خاصية منهج مرتاض بقوله:" هو التطبيق المنهجي المرن الذي يتيح للناقد العربي أن يدخل تعديلات طفيفة على المنهج الغربي استجابة لخصوصيات النص العربي، لا أن يطبقه عليه تطبيقا آليا أعمى".[10] هذه التعديلات التي ربما أملاها تعلق الناقد العربي ببعض سمات النقد القديم القائم على كثرة الالتفاتات، وتعدد الجوانب المدروسة. كما يستخدم مرتاض تسمية التعددية المنهجية، ويقول عنها: " إن التعددية المنهجية أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النقدية الغربية، ونرى أنْ لا حرج في النهوض بتجاربَ جديدةٍ تمضي في هذه السبيل بعد التخمة التي مُني بها النقد من جرّاء ابتلاعه المذهب تلوَ المذهب، خصوصاً في هذا القرن أي القرن العشرين" [11]

وفي نظر محمد عزام" من المستحيل خلط هذه المناهج المتباينة للخروج بفرية منهج تكاملي"[12]، ذلك أن خاصية تناص النص الواحد مع

نصوص عدة قديمة وحديثة وتداخله معها يمنع إمكانية نجاح هذا النوع من النقد في الوصول إلى خصائص النص الأساسية وميزاته الخاصة.

إن اختلاف الآراء حول المنهج التكاملي يضمن لهذا المنهج وجودا في النقد الأدبي، على الأقل عند أولئك الذين لا يريدون للمنهج أن يكون قيدا يكبل الناقد ويبقيه في دائرة أسسه وإجراءاته، حتى وإن كانت لا تناسب النص المدروس أو لا تصل في دراسته إلى نتائج ذات بال، وخاصة إذا أخذ بالرأي القائل إن المنهج الواحد لا يصلح لكل النصوص، إذ كل نص يدعو ناقده إلى أدوات منهجية معينة قد لا ينجح في تناول نص آخر.

مبررات المنهج التكاملي :

إن تصفحا لمقدمات كثير من البحوث الأكاديمية والرسائل الجامعية يجعلنا نلحظ إشارات أو اعترافات من الباحثين مفادها صعوبة اعتماد منهج واحد في بحوثهم التطبيقية؛ لهذا يشيرون إلى اعتماد منهج يسمونه رئيسيا، وأخرى يسمونها أدوات منهجية مساعدة، تستقى من مناهج مختلفة وتساعد على الوصول إلى النتائج المرجوة. وعليه فإنه بالإمكان قراءة " نصّ ما في ضوء سيطرة منهج نقدي على آخر... في صميم القراءة التكاملية."[13] وهذا شكل من أشكال المنهج التكاملي الذي قد تتساوى فيه إسهامات الأدوات المنهجية المشكلة له وقد يغلب بعضها على بعض.

إضافة إلى ذلك، يمكننا إرجاع مبررات اعتماد المنهج التكاملي إلى ثلاثة عوامل:

الأول هو كثرة الانتقادات والثغرات التي سجلت على المناهج الكثيرة المتلاحقة، سواء على المستوى النظري أو على مستوى التطبيق عند الممارسة النقدية، وخصوصا ما تعلق بالاتهامات المتبادلة بين أنصار النسق وأنصار السياق بخصوص قيمة العوامل الخارجية في دراسة النص؛ فسلدن وستروك مثلا يريان في البنيوية " نزعة مضادة للنزعة الإنسانية، نظرا لمعارضة البنيويين لكل أشكال النقد الأدبي التي تجعل من الذات الإنسانية مصدرا للمعنى الأدبي وأصله."[14] أما جوناتان كولر فيعتقد" أن خطيئة السيميوطيقا تتمثل في محاولتها تدمير إحساسنا بالحقيقة في القص.. مع أن هذه الحقيقة تسبق القص في القصة الجيدة وتظل منفصلة عنه"[15]، كما يبدو"جون إليس مفندا للفكر التفكيكي، ومهاجما أسلوب أصحابه، الذي يتم

بالاستفزاز في مهاجمة معارضيهم."[16] وأما أبرامز فيعتبر أن التفكيك لا يضع في اعتباره الطريقة التي نمارسها في تدقيق النصوص، أو ما لدينا من إحساس بأن النصوص ذات تفرد، وكذلك لا يهتم بالطريقة التي تثيرنا، وتبعث المشاعر والانفعالات في الناس.[17]

ويذهب نقاد عرب إلى انتقاد المناهج المعاصرة، على النحو الذي نجده عند الغربيين، استنادا إلى ما رأوه من نقائص وعيوب في تطبيق هذه المناهج؛ ففؤاد زكريا يرى أن مطبقي البنيوية يتعسفون" في تطبيق النموذج اللغوي على كل مجالات العلوم الإنسانية، وإنكار تعدد النماذج بتعدد ميادين البحث."وأن" البنيوية فلسفة تصلح لمجتمع تسوده وتحكمه التكنوقراطية"[18] التي لا تصلح إلا لمواجهة القضايا الجزئية الدقيقة ولا تصلح للنظر في المجموع الكلي. كما ينظر عثمان موافي في أعمال عبد الله الغدامي النقدية فيجد أن" تطبيقه شابه بعض القصور، نظرا لخلطه بين البنيوية والتفكيكية أو التشريحية طبقا لتعبيره، وبعض الاتجاهات الأخرى."[19]

أما العامل الثاني فهو البحث عن الآليات التي تدفع إلى تقبل النص الأدبي وإدراك جمالياته وقيمه بعيدا عن التعصب المنهجي الذي يصل أحيانا إلى نوع من الإرهاب المنهجي، ولهذا يطرح حسين جمعة مصطلح القراءة" مصطلحاً منفتحاً بإجراءاته النقدية على المناهج النقدية والأدبية مجتمعة أو منفردة، وعلى تقنياتها؛ فيبيح الشمولية والموازنة والمقارنة." على اعتبار أن هذه القراءة طريقة فنية تؤدي إلى تأسيس منهج نقدي عربي تكاملي أصيل غير معزول عن المناهج النقدية والأدبية؛ وعن العلوم المساعدة الأخرى".[20]

وما يعزز هذا التوجه هو عدم قدرة التحليل النقدي بأنواعه الشائعة على الكشف عن جوهر النص الإبداعي كشفا حاسما نتيجة لتعدد عناصره وتعدد مستوياته، فما من تحليل إلا ويلامس جانبا من النص ويهمل أو يغفل جوانب أخرى، بل إن الجوانب المكتشفة لا تتوضح عند كثير من النقاد بدرجة كافية، بل إنها تتناقض في أحايين كثيرة تبعا للزاوية التي ينطلق منها الناقد.

أما العامل الثالث فيتمثل في أن النقد الأدبي ليس الوحيد الذي يحتاج إلى هذا النوع من المناهج، فقد وجدنا حقولا معرفية كثيرة تميل إليه وتدعو له كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلوم الدين وغيرها، إذ تتطلب المناهج المنفردة إجراء انتقائية في اختيار النصوص والعينات والموضوعات التي تتلاءم معها؛

وعليه فيمكن للمنهج التكاملي أن يكون حاضرا في جميع الحالات إذا فهمناه على أنه اجتماع لمجموعة مناهج لا يكون تواجدها حاضرا في كل دراسة بل يترك بعضها مكانا لآخر من دراسة لأخرى بحسب متطلبات الموقف.

ولا يستطيع أحد من الناس أن يدعي أن المنهج التكاملي يحل هذا الإشكال حلا حاسما، كل ما في الأمر أنه يحاول أن يخفف من حدة الاضطراب الحاصل على مستوى تطبيق المناهج النقدية المختلفة، لأن الجمع بين عدد من المناهج كفيل بأن يجعل بعضها يعاضد بعضا، فما لا ينكشف بهذا ينكشف بذاك.

خـــــاتمة :

إذا كان القارئ العربي ما يزال يتغنى بخصوصية لغته وتميز أدبه عما لدى غيره، أفلا يمكن أن يكون المنهج التكاملي في النقد الأدبي العربي متناغما مع هذا الاتجاه في قراءة هذا الأدب؟ وإذا كانت غاية النقد أن يكشف عما تعتقد شريحة واسعة من القراء أنه يمثل القيم الجمالية والإنسانية والاجتماعية، أفلا يكون المنهج التكاملي قادرا على القيام بهذه المهمة على أكمل وجه؟

وبعد كل ما سبق، حري بنا أن ندرك مشكلاتنا النقدية، مقتنعين بأن المناهج النقدية إذا لم تساهم في دفع عجلة الأدب إلى الأمام ، فإنها لا تستحق أن تبذل في شأنها الجهود. ومن بين أهم القضايا التي لا بد من إعادة النظر فيها، والتي تعترض الناقد العربي وهو ينظر في الأعمال الأدبية العربية هي التبعية الفكرية لكل ما هو غربي، وينتج عن هذا تبني الفلسفات الغربية المتصارعة بل والمتناقضة أحيانا، وفرضها على الأدب والنقد كأنها قدرهما المحتوم. لقد ظللنا منذ عصر النهضة العربية ننظر إلى الأوروبي خاصة والغربي عامة على أنه المتفوق، بل الحادي الذي لا بد من السير على حدوه، وإلى فلسفته بأنها قمة التطور الفكري، وبانية الحضارة. ثم تبعته نظرة مشابهة إلى أدبه ونقده، فصرنا لا نستطيع الاكتفاء بما لدينا من مقومات التطور والنهوض، بل أكثر من ذلك بتنا نجلد ذواتنا أسفا على أننا وجدنا في بيئة قاحلة من الفكر والإبداع.

ولا يعني ذلك أن المنهج التكاملي بدعة عربية، بل نجده كذلك في النقد الغربي، وله دعاته وأنصاره ومعارضيه، وإنما عنينا أن طبيعة النقد الأدبي عند

العرب ربما تشجع على اعتماده عند الضرورة، خصوصا عند المتمسكين بالنقد السياقي الذي طبع نقدنا عهودا كثيرة.

هوامش:

---

[1] صالح بلعيد. في المناهج اللغوية وإعداد البحوث.13. دار هومة- الجزائر. 2005

[2] عبد العزيز عتيق . في النقد ا لأدبي . 308. دار النهضة العربية – بيروت 1972.

[3] يمنى العيد. في معرفة النص. 121 . دار الآفاق الجديدة- بيروت. ط3 – 1985.

[4] عامر رضا، النقـد التّكامـلـي وإشكالية تطبيـــقه على الدِّراسات الأدبيّة، مقال على الرابط: http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=15658

[5] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص. 34. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2006

[6] عامر رضا. النقد التكاملي وإشكالية تطبيقه على الدراسة الأدبية. مرجع سابق.

[7] انظر: حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي الحديث (دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص). 55. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق. 2003

[8] المرجع ، نفسه .55.

[9] عادل الأحمدي، اتجاهات النقد الأدبي المعاصر في اليمن للدكتور قائد غيلان. ع الرابط: http://www.nashwannews.com/news.php?action=view&id=3909&spell=%C6%CF+%DB%ED%E1%C7%E4=0&highlight=%DE%C7

[10] يوسف وغليسي، في حوار أجراه الدكتور محمد الصالح خرفي.الرابط: http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=8562

[11] "تحليل الخطاب السردي" لمرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1995، ص6

[12] محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية .63. منشورات اتحاد الكتاب- دمشق. 2003

13 حسين جمعة. المسبار في النقد الأدبي الحديث. مرجع سابق .19.

[14] عثمان موافي . مناهج النقد الأدبي و الدراسات الأدبية ، ج1 .162 . دار المعرفة الجامعية- الاسكندرية .2005.

[15] رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة . 87 . تر: جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر (عبده غريب) 1998

[16] عثمان موافي . مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية. مرجع سابق. 174.

[17] أرثر أيزابرجر. النقد الثقافي.61. تر: وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويسي. المشروع القومي للترجمة. ط1 -2003

[18] عثمان موافي . م السابق .161.

[19] م. نفسه. 171

[20] د. حسين جمعة . المسبار في النقد الأدبي . مرجع سابق 22.

جدلية الالتزام والتجديد في الشعر العربي الحديث

د . ملفوف صالح الدين
جامعة خميس مليانة
melfouf.2012@gmail.com

الأدب العربي في عصوره الذهبية نتاج حضارة عظيمة، تشربت فلسفة اليونان، وحكمة الهند، وأدب الفرس، وعانقت غنائيات **إسحاق الموصلي**، ورحبت بمناقشات المعتزلة، وأصحاب الملل والنحل الدينية الأخرى، وانحرفت أحيانا إلى خمريات **أبي نواس** ومجونه، وعادت إلى جادة الصواب بوعظ **أبي العتاهية** والزهاد والمتصوفة. وحينما انحلت عرا هذه الحضارة القوية، وأفلت أضواء الثقافة والفكر فيها، وتحول الإبداع الفني إلى تقليد مترمت لا أثر فيه لشخصية الأديب ووجدانه، أصبح الشعر مجرد صنعة متكلفة، وزخارف لفظية لا نغم موسيقي فيها، وهذا ما حدث عندما انعزل الشاعر العربي عن أضواء الفكر والثقافة، واكتفى بترديد أصوات الآخرين، وأصبح اهتمامه موجها إلى الشكليات وتعقيد التعبير.

ولم يكن عجيبا أن يتأثر الأدباء بروح التكلف والتعقيد الناتجة عن الترف البالغ، فيميلوا هم أيضا إلى تعقيد التعبير، ويمكن أن نلمح بوادر الأزمة التي حاصرت الشعر العربي في عامل آخر كانت له خطورته في تجميد حركة التطور الشعري، ونقصد بذلك: القيود التي وضعها بعض النقاد العرب في رقاب الشعراء، **فأبو هلال العسكري** ـ مثلا ـ يحدد للمدح معاني خاصة، لا ينبغي تجاوزها ويضع مثلها للغزل، وبقية أغراض الشعر. وحتى النقاد الذين وقفوا مع الجديد، لم يواصل بعضهم المسيرة، من قبيل **ابن قتيبة** في كتابه "الشعر والشعراء"، فموقفه هذا قد انحصر عند حدود النظرية، ولم يقم بتطبيقه نقديا إلا في حالات قليلة، ويمكن أن نلمس أصداءه في اهتمامه بالشعراء المحدثين في عصره، وإن كان قد أهمل ثلاثة من أكابرهم، وهم: أبو تمام، والبحتري، وابن الرومي.

إن دور النقد العربي القديم في تجميد حركة التطور الشعري في الماضي، يشبه دور النقد العربي الحديث في تجميد حركة الشعر الحر، وتقييدها

في الإبهام والتعقيد، والتصنع، والعدمية، والعبثية. فإذا كان أبو هلال العسكري قد وضع لكل فن من فنون الشعر قيما محددة، فإن نقاد الشعر الحر قد اقتربوا كثيرا من صنيع أبي هلال، حين حددوا للشعر الحر قيما تشكيلية محددة، تتركز في البناء الدرامي، والسريالية، والرموز والأساطير المستقاة من الأدب الغربي المعاصر، أو من الفكر الإغريقي القديم مثل: (سيزيف) و(بروميثيوس) أو من الرموز المسيحية كالصلب والخطيئة، وغيرهما... 1. ومن ثم فقد أهملوا كثيرا من المواهب الشعرية الخلاقة المبدعة، لا لشيء إلى لأنها لم ترضخ لوضع طاقاتها الفنية المتميزة، وراء أسوار القيود النقدية، التي جعلت كثيرا من شعراء الشعر الحر، نسخة معادة من شاعرين أو ثلاثة، ولا عجب بعد ذلك إذا انصرف كثير من المثقفين العرب عن ذلك الشعر الذي حوصر ــ كما حوصر الشعر العربي القديم في عصر ضعفه ــ وراء أسوار التقليد.

إن الهدف المرجو من هذه المداخلة الموسومة بـ: جدلية الالتزام والتجديد في الشعر العربي الحديث ـ والتي تندرج ضمن المحور الأول من محاور هذا الملتقى ـ هو إيجاد إجابات شافية وكافية تفسر الأزمة التي أصابت الحركة النقدية في العصر الحديث، وما ترتب عن صراع دعاة الالتزام ونظرائهم من دعاة التجديد من أثر سلبي على الشعر العربي الحديث، بسبب تعنت كل طرف واستبداده برأيه، دون الالتفات إلى الرأي الآخر واحترامه، وإبداء نوع من المرونة في التعامل معه.

كان لأزمة النقد العربي الحديث آثارها الوخيمة على النص الشعري في ذلك الوقت، بسبب تحول العملية النقدية إما إلى مجاملات تقوم أساسا على المدح المفرط الذي لا يبرر الوجهة الفنية ولا الموضوعية، وإما إلى ذم هو أقرب للهجاء، وإما إلى فرض قيود ابتغاء تكميم أفواه بعض الشعراء من ذوي الضمائر الحرة، بهدف تطويعهم أو إشراكهم في المذاهب التي ينتمون إليها، وهكذا تحولت حركة النقد الأدبي حديثا إلى صراع مفتعل بين الأدباء والنقاد، حتى اختلطت القيم النقدية الحقيقية بالقضايا الزائفة والكاذبة، فأصبحت مقولات من مثل: (شاعر واقعي تقدمي) و (شاعر رومنسي هروبي) و (شاعر سلفي رجعي) تتناهى إلى مسامع القارئ دون أن يجد لها تفسيرا مفهوما أو مقنعا، وأوشكت جهود **ميخائيل نعيمة**، و**شفيق المعلوف**، و**الشابي**، و**شوقي** أن تضيع هباء منثورا.

إن هذه الأحكام النقدية المجحفة لها ما يفسرها ويأولها، وتأتي على رأس هذه التفسيرات محاولة بعض النقاد فرض مصطلحات نقدية أوربية على بعض التيارات الأدبية لا سيما الشعرية منها، دون الاستناد إلى حجج وبراهين تؤكد ذلك من داخل النص الأدبي الذي يدرج في إطار هذه المصطلحات التي لا تمثل واقع الأدب العربي آنذاك، ولا تنسجم مع خصائصه الفنية خاصة في مجال الشعر، وهي أشبه بالمصطلحات المفروضة عليه، فكيف يوافق الحس النقدي السليم مثلا على إطلاق مصطلح الكلاسيكية على شعر المصري **محمود سامي البارودي** الغنائي، وشعر العراقي **معروف الرصافي**، وشعر السوداني **محمد سعيد العباسي**؟ ! ، وكيف يستقيم أمر تسمية الشعر العربي الغنائي بمصطلح غربي هو (الكلاسيكية) مرتبط في أساسه بمسرح **موليير وكورني وراسين** وعقلانية **أفلاطون**؟ ! .

إن الدليل على عدم استقامة القضية الماضية يكمن في موقف الكلاسيكية الممجد للعقل، والخضوع له، في مقابل إهمال القلب ونداءاته، انطلاقا مما دعا إليه **بوالو Boileau** في كتابه (الفن الشعري) حين يقول: «أحبوا ــــ إذا ــــ العقل، ولتستمد منه وحده، مؤلفاتكم، كل ما لها من رونق وقيمة.» 2 ، فهل نجد في شعر الغزل العربي الحديث، المنسوب إلى الكلاسيكية، سيادة العقل على هذا النحو؟ أليست العذرية بعاطفيتها المتدفقة هي الملمح الرئيسي في غزل كثير من الشعراء التراثيين المحدثين كالبارودي و شوقي في المنفى؟.

أما الدليل الآخر فيبدو في موقف الكلاسيكية المنادي إلى استخدام الأدب في تصوير الأخلاق والفضائل، وهذا الاتجاه الأخلاقي في الشعر قد يتفق مع نظرة كثير من التراثيين في الشعر، ففي تعريف **البارودي وعلي الجارم** للشعر نلمس أصداء هذا الاتجاه، يقول البارودي في تقديمه لديوانه: « ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم، إلا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسرح، وارتبأ الصهوة التي ليس دونها لذي همة مطمح. » 3 . لكن في المقابل، هل طبق البارودي وغيره من الشعراء التراثيين هذا المبدأ في غزلهم؟. إن الإجابة عن هذا السؤال تكون بالنفي، فقد كتب البارودي في الغزل الحسي المتمرد على التقاليد والقيم الأخلاقية، أليس هو القائل:

ألا رب يوم كـان تاريخ صبـــــوة *** مضـــى غير إثر في المخيلة أو ذكر
عصيت به سلطان حلمي وقادني *** إلى اللهو شيطان الخلاعة والسكر4

إن العامل الثاني الكامن وراء المفاهيم النقدية المضطربة هو محاولة بعض النقاد فرض اتجاه معين، عن طريق النقد المذهبي، فقد حاول بعض النقاد في الخمسينات والستينات فرض تطبيقات مشوهة لمبدأ الالتزام الذي نادت به بعض الاتجاهات الأدبية والفلسفية المعاصرة، ووقع كثير من الشعراء في فخ المصطلحات الرنانة لهؤلاء النقاد، يقول الناقد جورج **واطسن**: « في المراحل الأولى للتعصب الثوري، لا يستنكف الثائر عن استخدام شيء من الإرهاب الفكري، والصورة الشائعة التي يأخذها هذا الإرهاب، هي: ما يمكن تسميته: تخويف المولعين (بالموضات) وتخويف (الموضة) يتحرك بسرعة، كما هو الحال في ميدان موضة الأزياء ويمكن أن يقضي على الكاتب من هذا الطراز بسهولة إذا لم يكن كما أرادوا له... سيقضي عليه باعتباره شخصا تعوزه الحساسية إزاء مقتضيات الحياة الفكرية.» 5 .

إن مفهوم الالتزام إذا أخذ بمعنى التزام الضمير الحر بقضية من القضايا إلى أن يصل حد الالتزام العقائدي الصادق، فإنه رسالة أي أديب يحترم قدسية الكلمة، ولكن، أن ينحرف هذا المفهوم لدى بعض النقاد إلى التزام سطحي، وتشويه ومغالطات، فذلك مما يجني كثيرا على جمالية الشعر العربي الحديث، ومقوماته الفنية الأصيلة، ويفقد الشعر العربي المعاصر، صدقه وأصالته، ويجعله مجرد بوق مذهبي أو سياسي يردد أصداء الآخرين، وأصحاب هذه الضغوط الالتزامية، حين يلحون على أن الشعر يجب أن يكون اجتماعيا، يجعلون الموضوع في الشعر، هو الغاية الوحيدة المقصودة في مجال الإبداع الشعري، ولا يهتمون بسائر مقومات القصيدة كالبناء والهيكل والصور والأفكار والموسيقى، والمعاني الظاهرة والخفية، ويقصرون عنايتهم على موضوع القصيدة فقط، وكأنه العنصر الوحيد الذي يكونها.

يتضح مما سبق أن هذا الفهم لرسالة الشعر مخالف تماما لمفهوم الإبداع الشعري، بل وتسطيح ساذج لهذه العملية الإبداعية المعقدة، ولعل الموضوع ـــ في نظر النقد الأدبي ـــ آخر مقومات الشعر وأقلها استحقاقا للدراسة المنفصلة، ذلك لأن كل موضوع يصلح للشعر سواء أدار حول مشاكلنا القومية، أو حول شجرة توت، فالمهم على كل حال هو: أسلوب الشاعر في معالجة الموضوع، ولذلك نجد الموضوع عينه ميتا أو مغمى عليه عند

شاعر، حيا ينبض بالجمال المنفعل عند شاعر ثان، ولا تكتفي هذه الدعوة الساذجة بهدم سائر معالم القصيدة، وإنما تهدف أيضا إلى أن تتحكم حتى في العنصر الوحيد الذي أبقته وهو الموضوع، فهي تحمل سيفا بتارا، وتقف مترصدة، فما تكاد تعثر على موضوع خصب يستجيب لجمال وردة أو حب ساذج أو شعور بأزمة نفسية يعانيها فرد "إنسان" حتى تضرب ضربتها في عنف وقسوة 6 .

لقد كان هذا الفهم الخاطئ والتصور الساذج لمبدأ الالتزام، وراء تحول الشعر الوطني إلى مفهوم يضيق معنى الوطنية تضييقا شديدا، يفصل بين دائرة المواطن الصالح، ودائرة الإنسان، فلكي يكون المرء مواطنا صالحا في نظر أصحاب هذا المفهوم السطحي، ينبغي له أولا أن يتخلص من إنسانيته، فلا يحب قوس قزح، ولا ينفعل لمنظر الحصاد، ولا تطربه أغاني الحمامة بين النخيل في الواحة الغناء، فكل هذا إذا تغنى به الشاعر إنما يثبت سلبيته في نظر أصحاب هذه الدعوة 7 .

تعد **نازك الملائكة** واحدة من الذين رفضوا محاصرة الشعراء وراء أسوار النظريات المذهبية، التي يحاول بها بعض النقاد محاصرة إنسانية الشاعر وفنيته، ومن هذا المنطلق نجدها ترفض تفسير الناقدين **أنور المعداوي** و **محمد مندور** لتجربة الحب عند الشاعر **علي محمود طه**، فهما يريان أنه مخلوق بطبعه الفطري للهو والعبث، وتعقب على رأيهما هذا فتقول: « والواقع أن أنور المعداوي، مثل محمد مندور في أنه وضع النظرية أولا ثم جاء بشعر الشاعر وضغطه ضغطا شديدا
بحيث يلبس النظرية الضيقة.. ! إن لأعماق الإنسان حدودا شاسعة، لا يسبر غورها، بحيث يصعب علينا أن نحكم عليها حكما عاجلا، لا تأمل وراءه، ولكم أتمنى أن يتريث بعض النقاد المولعين بصياغة النظريات، قبل أن يدمغوا الشاعر الذي يدرسونه بحكم جازم صاخب جارف.» . 8 . وتذهب الناقدة بما لا يدع مجالا للشك أن تجربتها الشعرية قد عانت الأمرين من أصحاب النقد المذهبي بوصفها شاعرة غير مذهبية، تقول في هذا الشأن: « ولقد ذهبت أنا نفسي ضحية لهذا الاندفاع أحيانا، فصيغ حولي سياج عال من الفرضيات الخيالية، ولست أشك في أن سواي من الشعراء قد تعرضوا لمثل هذا الظلم أيضا، فذهبوا طعما سهلا، لنظرية هوجاء، لا يعرفون لها أساسا في حياتهم. » 9 .

وفي مقابل ضرب سياج عال على بعض الشعراء، نجد النقاد المذهبيين يتجاهلون شريحة أخرى ويقزمون تجربتها الشعرية، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: الشاعر أحمد مخيمر الذي هاجم هذا الصنف من النقاد بقوله: « إن الشائع في عالم النقد والأدب حتى اليوم أن الفنان يجب أن يخاطب بفنه الجماهير العريضة من العمال والفلاحين، وهذا صحيح وليس على إطلاقه فالأمر يحتاج إلى الدقة في تحديد ضروب الفن التي يمكن أن يخاطب الفنان بها الجماهير، فالجماهير لا تستطيع أن تدرك الفن إدراكا يحقق غايته إذا اشتمل على معان تركيبية، أو على خيال بعيد المدى، إنها لا تدرك إلا الفن البسيط الخالي من التعقيد والعمق، والتركيب الفني الذي يحقق لها وجودها... إن من يقولون بغير هذا إنما يغمضون أعينهم عن حقيقة الواقع، وبدلا من أن يدرسوا واقع الجماهير دراسة علمية، فإنهم يدبجون المقالات الإنشائية التي لا طائل تحتها، يريدون أن يهبطوا بالفن والأدب جميعا إلى المستوى الذي لا يفيد الجماهير ذاتها، إن لم يلحق الضرر بها من جراء خداعها، وتضليلها عن الغايات الجمالية التي يهدف إليها الفن، والتي تحقق بها الإنسانية مفهوم الحياة ». 10 .

إن أكبر أزمة تعرض لها الإبداع الشعري الحديث هي تجميد القيم الفنية والنقدية في قيم محددة، لا يجوز للمبدع أن يحيد عنها، وهذا ما حاوله بعد النقاد آنذاك، حين وضعوا مواصفات محددة لقصيدة الشعر الحر، وذلك عن طريق التنظير كما يبدو في كتاب **محمود العالم وعبد العظيم أنيس** الذي يحمل عنوان: في الثقافة المصرية، أو عن طريق الترويج للشعراء الذين يطبقون ذلك النموذج الذي راج في الستينات لدى كثير من ناظمي الشعر الحر، ويقوم ذلك النموذج على الدعائم التالية: الأسطورة الإغريقية، والرموز المسيحية، والغموض المفتعل، والعبث، والسأم، والغربة في المدينة. ولقد توالت الاتجاهات الفنية والنقدية منذ مطلع القرن العشرين، بدءا بمدرسة الديوان ثم تيار أبولو ثم تيار الواقعية، وما صاحب ذلك من تيارات نقدية، كالمنهج النفسي، والمنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، وكلها تيارات قامت في معظم أسسها على دعائم النقد الأوربي الحديث.

إن هذه الأزمة تدفعنا إلى التساؤل عن دور التصور العربي في مجال النقد الأدبي الحديث، وعن إمكانية قدوم اليوم الذي نؤصل فيه للدراسات الأدبية والنقدية العربية، ونخرجها من دوامة التيارات والمناهج الغربية، وضياع

الهوية في متاهات الآخر، إلى مرحلة البحث عن الذات، وبناء الذات بالذات لا غير، ولعل من المفيد أن نتأمل هذه السخرية اللاذعة الواردة على لسان الناقد حمدي السكوت في الصفحة الأدبية بجريدة الأخبار حين قال: « للأسف، أدبنا مستورد، ولا توجد لنا نظرية نقدية عربية، يمكن أن نساهم بها في ركب التطور والحضارة. نعم، لأن الأدب الذي يكتبه أدباؤنا أدب مستورد، ومقاييسه النقدية بالتالي مستوردة، فكيف ننتظر ـ إذن ـ نظرية أدبية عربية؟. » 11

وتبلغ أزمة الإبداع في مجال النقد الأدبي الحديث ذروتها، حين نرى بعض النقاد يتبنون خاصية الإبهام والتعقيد في لغة النقد، وإن استطعنا التماس الأعذار للغموض في لغة الشعر، فكيف السبيل لتفسير انتقال هذا الغموض إلى لغة النقد أيضا، فذلك ما لا تقبله طبيعة النقد ورسالته، وفي ذلك يقول محمد مصطفى بدوي في تقديمه لترجمة كتاب (الفكر الأدبي المعاصر) لصاحبه جورج واطسن: « لن يفيدنا أن ننجرف في تيار (موضة الحديث)، ونجري وراء (موضة) النقد الفرنسي الجديد، التي تنزع نحو الانغلاقية والغموض، حتى إننا نجد رائدها، وهو رولان بارت ينادي بأن الوضوح هو قيمة (برجوازية) طبقية، ينبغي أن يتخلص منها التفكير الثوري المتحرر. إن المطالبة بالوضوح في الأدب الإبداعي، شيء يختلف كل الاختلاف عن المطالبة بالوضوح في الكتابات النقدية، ومع أننا كنا من أول الذين عابوا على النقاد العرب ، إصرارهم على تحقيق الوضوح في الشعر، إلا أننا كنا ولا نزال نؤكد، ضرورة الوضوح في أسلوب النقد الأدبي ولغته. إن الحضارة العربية اليوم، تجتاز مرحلة من أخطر المراحل في تاريخها الحديث، تحتاج فيها إلى مجموعة من القيم الحيوية في الفكر، لكي تضمن بقاءها، والوضوح على رأس هذه القيم. » 12 .

إن البحث عن الجديد في أي مجال من مجالات الإبداع بما فيها الأدب أمر ضروري ومفروغ منه، غير أن بعض النقاد يتصورون مفهوم التجديد تصورا مجانبا للصواب، فهم يركضون وراء موجات الحداثة أيا كان شكلها ولونها، ويستوردون لذلك أحيانا قيما واتجاهات قد لا يهضمونها، وقد لا يوجد لها أي مكان في واقعنا الأدبي، فهم يندفعون في سبيل صنيعهم هذا على غير هدى حين يجعلون من الأصالة عدوا لهم ولأفكارهم الجديدة، هذه الأصالة التي تضرب بجذورها في أعماق الأعماق، في جذورنا الروحية والفكرية التي تعد من

الثوابت التي يحرم المساس بها أو التعرض لها، فهاهو الناقد **سلامة موسى** مثلا ينادي بوجوب أن يقطع الأدب المصري الحديث أي ارتباط له بالأدب العربي القديم، وأي ارتباط له بالفكر الإسلامي، حيث يرى أن الرابطة الدينية وقاحة وأن الرابطة الحقيقية هي رابطة أوربا 13 . وهاهو غالي شكري أيضا في كتابه (شعرنا الحديث.. إلى أين؟) يرى أن الشعر الحر ثورة مقطوعة منبتة الجذور بالماضي، لأنه ثورة على هذا الماضي. أما أغرب هؤلاء النقاد **لويس عوض**، الذي نادى في مقدمة ديوانه (بلوتولاند وقصائد أخرى) بكسر رقبة البلاغة العربية، وافتخر بأن جيله تتلمذ على **بول فاليري** وت.س **إليوت** ولم يتتلمذ على البحتري 14 .

إن طرح قضية الجديد بهذا الشكل تدفعنا للتساؤل: لماذا لا يكون التجديد إلا بالثورة على التراث وعلى الماضي؟ وكيف نفسر تلك الروائع الأدبية التي اتخذت من التراث والماضي مادة خصبة لها من قبيل مأساة الحلاج **لصلاح عبد الصبور**، ومسرحية أهل الكهف **لتوفيق الحكيم**، بل وروائع أمير الشعراء **أحمد شوقي** المسرحية الشعرية كمصرع كليوباترا ومجنون ليلى؟.

لقد تطورت هذه الآراء النقدية الرافضة للقديم إلى معارك نقدية ضارية بين أنصار الاتجاهين، فهاهو **مصطفى صادق الرافعي** يتهم من قبل أنصار التجديد بالدفاع عن المذهب القديم، ويقول بأفضلية الأساليب العربية القديمة على الأساليب الحديثة، « وهو يجيد الصنعة أيما إجادة ولكنه لا يعنى بالفن، فإذا كتب اتسعت عباراته، وانتظمت ألفاظه، فأتى بالعجب، ولكن الحقيقة (أي: الجمال) لا تشغله في نظمه أو نثره، ثم هو لا يكاد يؤمن بالعلم بل لا تجد له أثرا في جميع كتاباته... إن أهل المذهب القديم يهملون العلم، لأن العلوم تتعارض ومعتقدات العرب.» 15 . ويرد الرافعي على هذه الاتهامات قائلا: « أرادوا بالمذهب الجديد أن يكتب الكاتب في العربية، ينصرف إلى المعنى والغرض، تاركا اللغة وشأنها، متعسفا فيها، آخذا ما يتفق كما يتفق، ما يجري على قلمه كما يجري. » 16 .

وفي معركة نقدية أخرى نرى **طه حسين** يهاجم **سلامة موسى** فيقول: «... هو من أنصار الجديد، وهو يعلم أني أرى رأيه، وأشاركه فيه دون تحفظ ولا احتياط، ولكن نصرته للجديد قد اضطره إلى شيء من الإسراف، كنت أحب، وما زلت أحب ألا يتورط فيه الباحثون المنصفون، وهو مسرف في ازدراء الأدب العربي القديم، والغض منه، وقد أفهم ألا يكون هذا الأدب

القديم ــ كما هو ــ ملائما كله لذوقنا الحديث أو كافيا لحاجات أنفسنا، ولكن القدماء، لم يضعوا أدبهم لنا، وإنما وضعوه لأنفسهم وليس من شك في أن هذا الأدب القديم كان يلائم أذواق القدماء وحاجات نفوسهم، فإذا لم يلائم أذواقنا وأهواءنا، فلنبتغ غيره، لا أكثر ولا أقل. » 17 .

وفي هجوم آخر يتوجه **سلامة موسى** بكلامه المليء بالسخرية **لتوفيق الحكيم** قائلا: « أحب أن أسأل توفيق الحكيم: ما هي رسالتك الأدبية في مصر، وهل نستطيع أن نفهم هذه الرسالة مثلا من (أهل الكهف)؟، فيرد هذا الأخير بقوله: إن سلامة موسى يتصدى للحكم على قضايا لا يمتلك أسباب التصدي لها، ويخيل إلي أنه قد انقطع عن القراءة منذ ربع جيل على الأقل، فإني كلما قرأت له لمحت أثر تفكير القرن التاسع عشر في اتجاهات تفكيره...، إنه لا يزال يقيم فلسفته ــ إن كانت له فلسفة ــ على الاعتراف بالمادة، وإنكار الروح. » 18 .

إن الآراء النقدية الصادرة عن سلامة موسى في حق التراث والمنادين به صادرة عن أبعاد فكرية وعقائدية أبعد من أن تكون أدبية ونقدية، وهذا ما أشار إليه **محب الدين الخطيب** وهو يتحدث عن الاتجاه الفكري والروحي الذي أثر كثيرا في الاتجاه النقدي لسلامة موسى 19، وهنا يطرح السؤال: هل انطلاق سلامة موسى في نقده للرافعي، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، والعقاد، من منطلق عقائدي مشوه يعني تقدمية في الفكر والاتجاه الأدبي والنقدي أم أن ذلك يمثل نكسة وعودة إلى ما هو أسوء من السيء؟.

لقد رفض كثير من النقاد العرب القدماء المستنيرين، خضوع الشعر لمبدأ أخلاقية الأدب أو نفعيته، أو عقائديته، ونادوا بعدم إخضاع الشعر لأي قيد من القيود، وقرروا أن الشعر عار من الغايات النفعية فلا يطالب الشاعر بهدف خاص، فالشعر قد يقع موقع الضرر وهو في هذا يخالف النثر الذي يهدف دائما إلى نفع من نوع ما 20 . والذي يراد من الشاعر هو حسن الكلام وإن زخر شعره بقول الزور وقذف المحصنات 21. ويتضمن ذلك أن الإسفاف في المعاني واتضاعها لا يحط من وزن العمل الأدبي، وبهذا فصل هؤلاء النقاد بين الشعر والأهداف الخلقية والاجتماعية 22 .

وكما لم يطلب هؤلاء النقاد من الشاعر الصدق في تجربته الشعرية أو إماطة اللثام عن الهدف المنشود، لم يطالبوه كذلك بشيء مما

يفرضه الدين، « ولم تكن الغاية من عزل الشعر عن الدين إقرار مبدأ التحرر الفكري أو التمرد العقدي ليعبر الشاعر عن فلسفته الخاصة بالعقيدة ـــ وقل من فعل ذلك من شعراء العرب كأبي نواس وأبي العلاء والمتني أحيانا ـــ أو ليبحث في القضايا الميتافيزيقية وفي سر المصائر الإنسانية، كما نرى ذلك قضية عامة من قضايا المذاهب الأدبية الأوربية منذ الرومنتيكية، وإنما كان ذلك إيمانا منهم بأنه ليس من طبيعة الشعر الخوض في مثل هذه القضايا. » 23 .

لقد تصدى طه حسين لمحترفي مهاجمة الأدب العربي القديم، فأبان لهم أن الأدب القديم أساس من أسس الثقافة الحديثة، وأنه ينبغي أن يظل غذاء لعقول الشباب لأن فيه كنوزا قيمة، ولولا القديم ما كان الحديث، وإن بين أدباء الأوربيين اليوم لقوما غير قليلين يحسنون من آداب القدماء، ما لم يكن يحسنه القدماء أنفسهم، ويعكفون على درس الأدب القديم أكثر مما كان يعكف عليه كثير من القدماء، ويؤمنون بأن اليوم الذي تنقطع فيه الصلة بين حديث أدبهم وقديمه هو اليوم الذي يقضي فيه الموت على أدبهم ويحال فيه بينهم وبين كل إنتاج 24 .

لا يخرج الشعر العربي الحديث في مجمله عن صور ثلاث: الصورة الأولى هي التقليد والسلفية. وتكتنز الصورة الثانية بدفعة ثورة تجديدية في المضمون والشكل معا. أما الصورة الثالثة فتتأرجح بين رومنسية الكآبة حينا والغضب والعنف حينا آخر، من جهة، ورومنسية التألق الشكلي التجميلي، من جهة ثانية. إن الصورة الأولى المشار إليها آنفا قد واجهت انتقادات جمة من دعاة الحداثة والتجديد، فهاهو **أدونيس** مثلا يقول في الشعر التقليدي: هو « تكرار صنعي لأشكال وأفكار جامدة ومستنفدة. الشعراء هنا ينساقون في طريق مفتوحة، يستعيرون أجواء أسلافهم وصيغهم. ما سميناه ونسميه عصر النهضة لم يقدم أي جهد يضيف أو يغير في كل ما يتصل بالإبداع الشعري. كان معظم شعرائه ينظرون، حتى إلى الطبيعة حولهم، بأعين تاريخية، كانت الطبيعة في شعرهم قاموسا من الكلمات والتعابير والأوصاف الجاهزة، المتداولة، المتوارثة. وقلما كان يظهر في هذا الشعر بعد شخصي. كان الكلام رداء مستقلا مصنوعا لكي يتلبس موضوعا جاهزا خارجيا. هكذا تأتي القصيدة نسخة منقولة من هنا وهناك تلتصق صنعيا بالواقع. » 25 .

وفي معرض حديث هذا الناقد عن صورة الشعر الثانية في هذا العصر والتي يراها الأنسب، يذكر اللغة الشعرية وما يجب أن تكون عليه، كأن

تكون وسيلة استبطان واكتشاف، وأن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق، والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة، وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحا. ونحو الآفاق التي تؤدي إليها هذه اللغة، يستشهد الناقد بنتاج **جبران خليل جبران** الشعري، الذي يمتاز بمناخ ثوري فيه قشعريرة غنائية مشبعة بالتمرد على الواقع والتطلع إلى واقع أكثر سموا وبهاء. مع جبران تبدأ في الشعر العربي الحديث الرؤيا التي تطمح إلى تغيير العالم، فيما تصفه أو تندبه أو تفسره. مع جبران يبدأ بمعنى آخر، الشعر العربي الحديث، ففي نتاجه ثورة على المألوف، آنذاك، من الحياة والأفكار وطرائق التعبير جميعا. يقول **جبران** سنة 1914م في إحدى رسائله إلى **ماري هاسكل**: « لم تكن الطرق القديمة تعبر عن أشيائي الجديدة. وهكذا كنت أعمل دائما على ما ينبغي أن يعبر عنها. ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة، بل إن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة. كان علي أن أجد أشكالا جديدة لآراء جديدة. » * .

في هذا الأفق الواسع من الصبوة إلى حياة جديدة وشعر جديد، تنمو الصورة الثالثة في اتجاهين: يركز أولهما على جوانب المعنى أو المضمون، ويركز الثاني على جوانب الصورة أو الشكل. في الاتجاه الأول، تظهر أوائل الثلاثينيات قصيدة **فوزي المعلوف** (على بساط الريح) ، وتمثل هذه الأخيرة كآبة المراهقة الغاضبة التي قلما ترضيها أشياء الواقع، ويستبدل العقل المفكر فيها بالحدس الذي يرى المستقبل ويخترق المستحيل ليصبح كل شيء ممكنا. في هذا الاتجاه تبرز أسماء شعرية عديدة تتفاوت في طرق تعبيرها، وتتلاقى في غاياتها، بينها تمثيلا لا حصرا: الشابي، وعلي محمود طه ،وإبراهيم ناجي... وغيرهم.

ولئن كان هذا الاتجاه يصبو إلى ما يتجاوز حدود الحياة اليومية، فإن ثمة اتجاها آخر يحاول أن يجرد العالم من قناعه المستعار ويفضحه كما هو، ويعرضه في صورة مليئة بالألم والخطيئة والشر. ولعل الشاعر **إلياس أبو شبكة** هو أحسن من يمثله، والشاعر يعيش في منطقة يحدها طرفان: الأول البراءة وتتمثل في الطفولة والحلم والطهر. والثاني العالم، أي الواقع أو الدنيا، وهنا يكمن الشر، لأنه كما يقول: "مستنقع يتنهد"و"سقوط" و" بحر شبهات".

ويلاحظ الشاعر أن الإنسان في هذا العالم ضحية للشر ومطية، غير أنه يلاحظ كذلك أن قوة الشر ظاهرية، وأن القوة الحقيقية كامنة في جوهر الإنسان وأعماقه 26 .

وإذا كان معظم الشعراء العرب ، بين الحربين، لم يتابعوا **جبران** في طريقته الشعرية، فإنهم ألحوا هم كذلك على ضرورة الخروج من القوالب القديمة، وعلى رغبتهم في التجديد، نذكر بينهم: **أديب مظهر**، فقد كانت قصائده القليلة التي كتبها فاتحة أدت إلى تسليط الضوء على بعد جديد في اللغة الشعرية هو البعد الرمزي، مع ما جاء فيه من مدلولات وخصائص غريبة على وجه الخصوص. أما الوجه الثاني فهو الأكثر أهمية، بسبب تعمقه في الأصول الشعرية وتمكنه من اللغة العربية وأسرارها، وهذا ما يمثله **خليل مطران**، الذي تبنى التجديد الشعري ودعا إليه. يقول سنة 1933م في مجلة (الهلال) عدد تشرين الثاني: « إن الفن ينضج في جو من الحرية، وهذه القيود الثقيلة، قيود القافية الواحدة والوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن. على أن للقدماء طريقتهم، فما لنا لا نحاول أن تكون لنا طريقتنا؟. هناك أكثر من طريقة واحدة والذهن البشري لا يعجز عن الابتكار. وظاهر أن أسلوب الشاعر لا يتأثر بالوزن والقافية، ومن هنا نجد أن التجديد الذي أنشده لن يكون كاملا في أسلوبه. غير أني سأجتهد وسع الطاقة في أن أدخل على القديم ما يلحقه بالجديد، وتلك آخر التجارب التي أعالجها من هذا القبيل. وعندئذ سأضع التجديد في الوزن والقافية والشكل وفي المعاني أيضا. » **.

وخلاصة القول، إن الصعوبة التي واجهها شعرنا العربي الحديث تكمن في كيفية تجديده بالانسجام مع تراثنا وبالاختلاف عنه في آن واحد، ومن هذا المنطلق كان لزاما علينا أن نميز بين " الحديث " و " الجديد "، فللجديد معنيان: الأول زمني وهو في ذلك آخر ما استجد، والثاني فني أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله. أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كل ما لم يصبح عتيقا، وبهذا المعنى فإن كل جديد هو حديث، لكن ليس كل حديث جديدا، لأن الجديد يتضمن معيارا فنيا لا يتضمنه الحديث بالضرورة.

إن مأساة شعرنا العربي الحديث تكمن أساسا في استبداد كل فريق برأيه واقتناعه بعدم الانفتاح على الرأي الآخر، فكيف نفسر التشبث بالقيم الماضية المستهلكة، التي تؤدي إلى السهولة والتكرار والآلية والرتابة وضمور الوعي في عصر اكتسى حلة جديدة وطلق القديمة أو كاد بالثلاث؟ وفي

المقابل، كيف نلبس الجديد بتفاخر واعتزاز لاسيما الذي جاءنا من الغرب، ونرمي ما لبسناه عصورا وأزمنة ونحدث معه القطيعة الأبدية دون الالتفات إليه ولو من منطلق الحنين أو إعادة إحياء الذكريات؟، إذن، لا جديد دون قديم ولا قديم دون جديد لأنهما وجهان لعملة نقدية واحدة لا تقبل الانفصام أو التبعية للغير.

الإحالات

1- ينظر . عبده بدوي . الشعر والشعراء . ج 1 . ص 20 وما بعدها . وينظر: سعد دعبيس في كتابه حوار مع الشعر الحر ، وحديثه عن الرموز المسيحية والإغريقية . مؤسسة شباب الجامعة . الإسكندرية . 1972م .

2- Boileau . L'art poètique . Bordas . paris . 1966 . p 47 .

3- محمود سامي البارودي . ديوان البارودي . دار الكتب المصرية . القاهرة . 1940م. من مقدمة الديوان ص 3 و 4 .

4- ديوان البارودي . ج 2 . ص 7 .

5- جورج واطسون . الفكر الأدبي المعاصر . ترجمة : محمد مصطفى بدوي . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة . 1980م . ص 51 .

6- ينظر . نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر . ط 3 . 1967م . ص 120 وما بعدها .

7- ينظر . سعد دعبيس . قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث . الصدر لخدمات الطباعة . ط 1 . 1990م . ص 23 .

8- نازك الملائكة . الصومعة والشرفة الحمراء (دراسة نقدية في شعر علي محمود طه) . دار العلم للملايين . بيروت . ط 2 . 1979م . من ص 07 إلى ص 09 .

9- سعد دعبيس . الدعوة إلى اجتماعية الشعر بين نازك الملائكة ودعاة الالتزام . ص 77 وما بعدها .

10- أحمد مخيمر . ديوان أشواق بوذا . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . 1971م . ص 07 وما بعدها .

11- جريدة الأخبار . الصفحة الأدبية . العدد الصادر بتاريخ 01/ 04/ 1981م .

12- جورج واطسون . الفكر الأدبي المعاصر . ترجمة : محمد مصطفى بدوي . ص 10 .

13- محمد البهي . الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي . مجلة الثقافة العربية الليبية . العدد 12 . ص 19 .

14 – لويس عوض . مقدمة ديوان بلوتولاند وقصائد أخرى . مطبعة الكرنك . القاهرة . 1947م . ص 12 .

15- ينظر . مجلة الهلال . عدد يناير . 1942م .

16- المرجع السابق . عدد فبراير . 1942م .

17- ينظر . أنور الجندي . المعارك الأدبية . مطبعة الرسالة . القاهرة . د ت . ص 621 وما بعدها .

18- ينظر . المرجع السابق . ص 624 .

19- ينظر . المرجع السابق . ص 619 .

20- ينظر . الآمدي . الموازنة بين الطائيين . ص 395 .

21- أبو هلال العسكري . الصناعتين . ص 103 .

22- محمد غنيمي هلال . المدخل إلى النقد الأدبي الحديث . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة . ط 2 . 1962م . ص 259 .

23- المرجع السابق . ص 260 .

24- طه حسين . حديث الأربعاء . .دار المعارف . القاهرة . ج 3 . ط 2 . 1964م . ص 13 .

25- علي أحمد سعيد أدونيس . مقدمة للشعر العربي . دار العودة . بيروت . ط 3 . 1979م . ص 79 .

* هذا القول من أقوال جبران المأخوذة من كتاب (أضواء جديدة على جبران) لتوفيق صابغ، بيروت ، 1977م.

26- ينظر . أدونيس . مقدمة للشعر العربي . ص 88 .

** كان جميل صدقي الزهاوي قبل خليل مطران قد وصف القافية في جريدة السياسة الأسبوعية في العدد الصادر بتاريخ 03/09/ 1927م بأنها عضو أثري قد بقي من كلمات كان يكررها الشاعر في آخر كل بيت، ولا بد من زواله بالتمام لعدم فائدته اليوم ولتقييده الشعر فلا يتقدم حرا كبقية الفنون، فإذا حرر الشعر من قيد القافية، انصرف الشعراء إلى المعاني التي يريدونها لا إلى الألفاظ، وإلى الشعور الحقيقي الذي تجيش به نفوسهم، لا إلى الشعور الكاذب الذي تضطرهم إلى تصنعه ضرورة القافية.

التجديد الإيقاعي في الشعر العربي الحديث
جمالية التدوير في شعر عبد الوهاب البياتي

د. رضوان جنيدي
المركز الجامعي تمنراست
salimdjenidi@yahoo.fr

ملخص

تحاول المداخلة دراسة بعض الجوانب الصوتية الإيقاعية مقتصرة على خصيصة التدوير لتبيان مدى استفادة الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي بعده رائدا من رواد الشعر العربي المعاصر من بعض نسجها الصوتية

إن الدراسة الإيقاعية متمثلة في خصيصة التدوير سيكون شعر البياتي موضوعا خصبا لها، ستجعل تلك الصناعة الشعرية السحرية والفنية الخفية ذات دلالات فنية وإيقاعية، مع أن الدراسة الجمالية للإيقاع عسيرة، ذلك لأن مجرد الكشف عن مظان الإيقاع يعد مغامرة نقدية، فكيف إذا حاول الدارس التسلل إلى المناطق الوعرة محاولا مقاربة الإيقاع مبرزا غاياته الجمالية.

توطئة:

إن النص الإبداعي قوة دينامية متحولة لا تعرف الانغلاق والاستكانة إلى فكرة معصومة وإنما تتعدد خارطة بنائه الدلالي إلى إيحاءات منظورة وغير منظورة؛ وقد أقرّ الخطاب النقدي المعاصر أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالتفرد، وامتاز عن كل ما سواه من نصوص بميزات تخصّه هو وحده، تجعل درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحققه من دهشة ومفاجأة تنشآن في الغالب من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد؛ وهو ما يحتاج إلى شجاعة اللغة المتنافية مع الخوف والحذر اللذين رثاهما الكاتب الإسباني باي أنكلان حين قال :" يا لَشقاء الشاعر الذي لم يجرؤ يوما على أن يجمع بين كلمتين لم تلتقيا من قبل"[1].

وانطلاقا مما أقرته الأسلوبية الصوتية حين ربطت بين المتغيرات الصوتية الصادرة عن المتكلم ومزاجه وسلوكه ودلالاته التعبيرية، يقول بيير جيرو: " بمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية

للسلسلة الكلامية، بمقدار ما تستطيع أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية"[2]، يجسد فيها الترابط الشفوي بين الدلالة والإيقاع ذبذبات الروح وإيحاءاتها.

وإذا ارتأت الدراسة اعتماد الدراسات الأسلوبية فلقدرتها على أن تمد النقد الأدبي بمقاييس موضوعية جديدة مستفيدة من المعطيات اللسانية المعاصرة المميزة للظواهر الأدبية ليتعاضد المضمون الفني بالمضمون الفكري.

فكرة حول الإيقاع :

الإيقاع هو المركز الذي يتحد عنده الشكل والمضمون، والنقطة التي تلتقي عندها المتناقضات، وتجعل اللامحدود محدودا دون أن يفقد خصوصيته، فاللفظ الساكن ظاهريا قد يكتسب من خلال طريقة إبداعه وتأليفه شاعرية تزيده حركية داخل ذاك السكون، وينشأ عنها جوهر الجمال الحقيقي.

وإذا كان مصطلح الإيقاع يكتنفه كثير من الغموض، فقد ارتأت الدراسة استخدامه بدل الموسيقى لشموليته، وليميز الإيقاع اللغوي الشعري عن علم الموسيقى والغناء، يقول عبد الملك مرتاض:" وعلى الرغم من أن الشعر قد يستغني عن الموسيقى، بل ما أكثر ما استغنى عنها؛ كما أن الموسيقى ما أكثر ما تستأثر بنفسها"[3].

وإذا برز الإيقاع عنصرا أساسا في البناء الشعري، فلأنه يتلاحم مع بقية العناصر المشكلة للنص، ويصارع المعنى كاشفا الصراع داخل بنية العمل الشعري، فهو " ليس إشارة بسيطة؛ بل هو نظام إشاري مركب ومعقد مكون من العديد من الإشارات، بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته"[4]، ليتعمق بذلك دوره في النص الشعري، بعده من أبرز علامات النص؛ إذ " إنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة، وقد يؤكد المعنى ويطرح معاني وتفسيرات وظلالا، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة"[5].

والإيقاع بحركيته الخفية الداخلية التي تتلاحم بها أجزاء النص، يشكل قوة شعرية جمالية يصعب القبض عليها أو محاولة حصرها وضبطها، مشكلة عرفا شخصيا يتفرد به الشاعر، وبقدر ما يكون تمايزه عن غيره من المبدعين يكون تفرده وأصالته؛ إذ الإيقاع أهم عناصر الشعر وأبرز صفاته.

وإذا كانت جمالية الإيقاع لا تتبدى في طبيعة الأصوات في ذاتها، وإنما هي في الواقع إيقاع النشاط النفسي المبرز للمعنى وللشعور، فيقوى ارتباط حركة

الإيقاع بالحركة النفسية الداخلية وبفورة الشعور وجيشانه، لتتجلى بذلك " أهمية الإيقاع الشعري في بناء الدلالة العامة للعمل الشعري ومدى إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر؛ إذ تتماهى إيقاعات العمل مع الارتعاشات الأولية لإبداع الشاعر، فتخرج ملونة بلون من الموسيقى الهادفة"[6]، التي تجعل هذا الجانب الجمالي في الإيقاع يلتحم بوزن القصيدة، وتتجاوب الأصوات والحروف بجرسها الخاص مع رنين صدى جسم القصيدة محققة إثراء الأوتار الشعرية.

وتبرز أهمية الإيقاع بالنظر لأحوال الذات المتلقية له، إذ لا يتكامل الأثر الفني إلا إذا تداخلت في مكوناته والتقت في رحابه " طاقتان: الطاقة الكامنة في النص وهي تعج بالحركة والامتداد بكلماتها التعبيرية وصورها الفنية وقيمتها الموسيقية وتراكيبها البلاغية، والطاقة المنبثقة عن التلقي وهي حياة تتصف أيضا بالحركة والامتداد والتقابل لكنها تحمل حيزا من خبرات جمالية وثقافية مختلفة تتصالح أحيانا، وتلتقي الطاقتان فتتداخلان وتتناغمان"[7]، لإبداع الأثر الفني الجمالي.

التجديد الإيقاعي في الشعر العربي:

يعدّ الوزن والقافية المكونين الأساسين للصورة الموسيقية في القصيدة العربية القديمة، التي لم يطرأ عليها تحديث في أركانها المميزة لها، وإن عرفت بعض المحاولات المتميزة بالفردية وتميزت ببطء حركيتها؛ فالمتتبع لتاريخ الشعر العربي يقف عند محاولات إبتكار نماذج شعرية لا تتفق مع الضوابط العروضية وقواعدها، ويكفي استقراء نصوص الجاهليين عبيد بن الأبرص والأمير امرئ القيس والنابغة وغيرهم، ليتبين تحررهم من التزام وزن واحد[8] ، أو قافية واحدة[9]، وإعادة مقولة أبي العتاهية المعاصر للخليل " أنه أكبر من العروض"، وخروجه على أوزان لم يقل بها واضع علم العروض.

وأثرت الحياة الاقتصادية والاجتماعية في العصر العباسي على القصيدة العربية، إذ عرف الشعر محاولات تحديث ، فاستحدث " أوزانا لم تكن معروفة في الجاهلية وصدر الإسلام، وذلك من أجل مواكبة الحضارة الجديدة وخلق تلاؤم بين الأوزان الشعرية وفن الغناء"[10]، ليظهر خروج الشعراء المولدين في هذا العصر على الأوزان الخليلية، بإعادتهم إحياء بحور مهملة في الدوائر العروضية، أو توليد أخرى لا قبل للشعر العربي بها، " فقد قضى المعري على الأرسطوقراطية في موسيقى شعره وسهولة ألفاظه"[11]؛ وانزاح

أبو العتاهية عن قواعد القصيدة العربية القديمة" فقد ذكر صاحب الأغاني أن أبا العتاهية جاء بأوزان طريفة لم يتقدمه الأوائل فيها حتى أنه سئل : هل تعرف العروض؟ قال : أنا أكبر من العروض"[12].

وتجاوزت الهندسة العروضية هذا الحد إلى ابتكار مظاهر كتابية جديدة أوردها صاحب (العمدة) ابن رشيق[13]، والكلام يطول إذا رام الدارس تقصي مسيرة التحديث في شعر الشعراء المولدين؛ وقد يظهر له أن محاولاتهم يمكن إجمالها في مجالين: فأما المجال الأول فيحدده نظمهم في أبحر مهملة، وأما الآخر ففي استحداثهم لفنون شعرية؛ منها ما التزم قوانين اللغة فجاءت معربة لا لحن فيها، مثل الموشح والدوبيت والسلسلة، ومنها ما كثر فيه اللحن والتزم فيه الوزن وحده مثل الزجل والكان كان والقوما، وفي المواليا كثر اللحن[14]، وقد ساعدت هذه الفنون الشعرية في زعزعة إيقاع الشعر العربي وهدمتبنيته المتكاملة منذ عصوره المتقدمة.

والملاحظ في هذه المحاولات التجديدية ورغم تميزها بالأصالة والجدة إلا أنها لم تخرج عن إطار القصيدة العربية ـــ وإن خرج بعضها من اللفظ المعرب إلى الكلام العامي ـــ فقد حافظت على الشكل الإيقاعي مبقية الوزن أساس القصيدة العربية مع كل تحولاتها.

ومع الوصول إلى القرن الحادي عشر يبرز نوع شعري عرف بشعر (البند)، لعله من أقرب الأشكال الشعرية القديمة إلى شعر التفعيلة، فقد أقرت نازك الملائكة أن (البند) نقلة في مجال البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، وعدّته شعرا حرا، ملخصة أسباب حكمها في اعتماده على التفعيلة أساسا في بنائه، وتحرره من نظام الشطرين، ثم تكرار التفعيلة بنسب متفاوتة تجعل الأشطر متباينة طولا، وأخيرا تنويعه القافية، فالشاعر لا يلتزم فيه قافية واحدة.

وأرخت الناقدة العراقية لبداية الشعر الحر بشيوع شكل (البند) بعدّه أبرز مظاهر التحرر الذي عرفه الشعر، ولما حاز الشاعر من حرية في هذا القرن، ولم تكتف بذلك؛ بل رأت أن شاعر (البند) اتهم في إنتاجه الذي وسم بكونه " نوعا من السجع أو لونا من النثر المبتذل"[15]، رغم بعده عن النثر معللة ذلك ببنائه الفني إذ لا ينتقل الشاعر من إيقاع الرمل إلى الهزج إلا بتمهيد ولا يعود إليه إلا بتمهيد.

ويبقى هذا النوع الشعري في حاجة إلى دراسات جادة دقيقة تفصيلية تضيئ زوايا عوالمه المظلمة، وتنفض غبار الإهمال عن أعلامه المغيبين،

لتتأكد بذلك مسألة عده قفزة نوعية في مضمار التجديد الإيقاعي، وليتأكد معها رأي نازك الملائكة في قضية تأريخها للشعر العربي الحر.

الخصائص الإيقاعية للشعر الحر:

فقدت القصيدة العربية الحديثة بتخليها عن البحر العروضي التقليدي بشكله الهندسي المحدد والثابت نمطها الموسيقي الذي حفظ لإيقاعها التوازن، ليتولد عن هذا الفقد ثورة ولدت شكلا جديدا له مواصفاته التي تباين الشكل القديم؛ وأبرز مواصفاتها بعرثة البيت الشعري، وتشكيل القصيدة تشكيلا رأسيا بعيدا عن الهندسة القديمة، لتبدو الأشطر الشعرية أكثر حرية وانطلاقا واستمرارية.

ويتأكد بذلك رأي بعض دارسي هذا الشعر الجديد حين رأوا أن الوزن القديم بشكله المعروف يحد من حرية التعبير، لأنه يضطر الشاعر إلى إتمام بيت له شطران، وقد يتكلف معاني زائدة لا يحتاجها السياق إتماما للشطر بتفعيلاته المحددة[16].

وبعيدا عن الجدل الذي دار بين بعض النقاد حول قبولهم لهذا الشعر الجديد، حيث رأى أحد دارسي هذا الشكل الجديد أنه يخلو من الشعرية مقرا أن التفعيلة " التي يتكلم عنها أصحاب الشعر الحر ليس لها نصيب من عروض الخليل إلا اسمها "[17]، بينما يعيب دارس آخر استمرار هذا الشعر في التزام التفعيلة العروضية وهي أساس الإيقاع التقليدي، وما ينتج عنها من حدة في الإيقاع وبروزه ورتابته على الأذن المرهفة التي تبحث عن إيقاع أكثر خفوتا وموسيقية ودقة وتنويعا، داعيا إلى رفضها والتحرر منها، مستلهما التجربة الإيقاعية الشعرية الغربية[18].

ومهم يكن من أمر، فإن التجديد سمة من سمات الإنسان، والتغيير مرافق لحركية الحضارات، وهوما يجعل توقع تغير نمطية القصيدة العربية أمرا لا مناص منه، استجابة لروح الحداثة، وهو تغيير يساير التطور الذي طرأ على المناحي الحضارية المختلفة، والشعر بعض هذه المناحي، واللغة العربية بخصائص تراكيبها وتشكيلاتها المرنة كفيلة بتحقيق هذا المطلب، وامداد أصحابه بأسرارها الكامنة فيها.

ومطلب التحول هذا سيرتقي بالشاعر الحديث من الاهتمام بالأوزان والقوافي إلى الاهتمام بالبنية النصية، ليصبح شغله الشاغل إجابته عن السؤال :كيف يصوغ أفكاره ومشاعره، لا كيف يحافظ على وزن محدد وقافية معينة ،

وحرف روي يناسب هذا الإطار الخارجي؛ ورغم ذلك فالقصيدة المعاصرة استمرت مشدودة بالتفعيلة والبنية الموسيقية، لتظل الموسيقى في قصيدة التفعيلة عصب الإثارة التي تهيئ المتلقي للتجاوب مع التجربة الشعرية.

وإذا كان لنهضة الحركة التحررية في المشرق العربي كبير الأثر على ظهور الشعر الحر ـــ وإن كانت عشرينات القرن الماضي قد عرفت نصوصا من الشعر الحر خاصة لدى شعراء أبللو ـــ الذي تبلور ظاهرة تلفت الانتباه بعد الحرب العالمية الثانية في العراق ومصر والشام وبقية الأقطار العربية تباعا، حققت للشعر الحر خصائصه المميزة له؛ فتحرر من نسقية الوزن لتحل التفعيلة محل البيت الذي عوضه السطر، ويتجاوز بذلك الشعراء العروض مستخدمين زحافات لم يجوزها عروض الخليل، ويجمعوا في القصيدة الواحدة أكثر من وزن.

ولا يتقف عن هذا الحد، فيتحرر من نسقية القافية منوعا فيها في النص الواحد، أو متجاوزا لها، ويدعم هذا الخروج باستخدام التضمين والتدوير ويكثر منهما، " وهذا كان انعكاسا لمفهوم مختلف للفن والشعر، لا يقوم على التجاور بين الأبيات كما هو الحال في النظرة الكلاسيكية، وإنما على التجادل والتواصل بين أجزاء القصيدة أو محاورها (وليس سطورها) لأن التجربة هنا شاملة وكلية لا يمكن تجزئتها إلى أبيات"[19]، ولا يخفى ما في التضمين والتدوير من إمكانات ستساعد على تحول القصيدة العربية إلى قصيدة النثر بعد ذلك.

وهذه الخصائص الإيقاعية تبرز انتقال الشاعر المعاصر من التزام البيت إلى التزام التفعيلة، وكيف استطاع الاستفادة من جميع الإمكانات التي أتاحتها عوالم الإبداع الشعري، ليتلاءم تجديده مع تجربته الشعرية ، ولعل التدوير هو أبرز هذه الإمكانات بما له من قدرة على السماح للشاعر بالتحليق في سماء الإبداعات الشعرية بتجاربها المتجددة.

جمالية التدوير في شعر البياتي:

نقل الشاعر العراقي عبد الواهب البياتي مع غيره من رواد الشعر الحر التدوير من مفهومه القديم الذي أطلق عليه الخليل بن أحمد مصطلحي المداخل والمدمج، وقال فيهما : " والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر، غير منفصلا عنه، وجمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضا"[20]، فالبيت المداخل أو المدمج يميزه تداخل شطري البيت بكلمة، وجعل هذا

المصطلح يحمل دلالات مغايرة يبتعد بها عن هدف المحافظة على بنية البيت الشعري، ليحقق الربط بين نهاية الجملة الشعرية " بأول الجملة بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفسا واحدا، لو وقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدورة يحدث الكسر العروضي"[21]؛ أي هو تقسيم التفعيلة بين الشطرين للمحافظة على بنية الكلمة، وليس تقسيم الكلمة لأجل أن تسلم التفعيلة مثلما كان يحدث في الشعر القديم، وأزال التدوير بذلك الحدود؛ إذ قد يمتد " حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتا واحدا، مما يؤكد المحاولة الواضحة لهذه التجربة في تلوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة"[22].

وقد رفضت نازك الملائكة التدوير في الشعر الحر سواء بمفهومه القديم في قصيدة الشطرين أو بمفهومه الحديث في قصيدة التفعيلة قائلة: " ينبغي لنا أن نقرر في أول هذا القسم من بحثنا أن التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدورا، وهذا يحسم الموضوع"[23]؛ وترجع أسباب الامتناع إلى إختصاص تقنية التدوير بالقصيدة العمودية التقليدية، واستحالة انتهاء سطر شعري بنصف كلمة تكتمل في السطر الموالي له، ولتعارضه مع القافية الواجبة في الشعر الحر ـــ وإن حكمت بامتناع التدوير فإنّها لم ترفض القصيدة المدوّرة لتشبّث رأيها بالاستقلال العروضي للبيت في الشعر الحرّ، لذا عدّت القصيدة المدوّرة قصيدة ذا شطر واحد طويل كلّ الطّول ـــ ، وتقر أن مد الشطر أفقيا يتناقض مع مفهوم التدوير[24]، وترفع من حدة وتيرة انتقادها لخصيصة التدوير، فتراها قد أوقعت الشعر الحر في شرك النثرية الشكلية، حين يتداخل الشعر بالنثر بسبب الامتداد الذي يتيحه التدوير.

ورغم ما ذكرته الشاعرة الناقدة عن التدوير ـــ فإن هذه التقنية يمكن عدها انزياحا شكليا واضحا للبنية الشعرية القديمة التقليدية " القائمة على شيئ من التكامل العروضي والدلالي ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأية مفاجأة محتملة، لذلك فإن المتلقي لا يخضع إلا إلى نمط معين وواضح ومعروف مسبقا لهذا السياق التكاملي بين البنية العروضية والدلالية"[25]؛ لتباين بذلك القصيدة المعاصرة نظيرتها التقليدية بوساطة هذه التقنية التي خرجت بها من محدودية استخدامها وضيق أهدافها إلى استخدامات أوسع وغايات أكبر.

ويبرز التدوير بمفهومه الحديث آلية أسهمت إلى حد كبير في تحطيم بنية البيت الشعري التقليدية، فلم يعد البيت ذلك الإطار المحدد سلفا الذي يلزم الشاعر الوقوف في نقطة ما، بل امتد إلى ما لا نهاية من التفعيلات،ثم هو تحطيم لبنية القصيدة التقليدية أو حتى بنية الشعر ذاته، حيث هدم الحدود الشكلية القائمة بين الشعر والنثر، ولتصبح القصيدة تكتب بطريقة النثر، ويقترب شبهها من القصة أو المسرحية الخاضعتين للتفعيلة.

وللوقوف أمام إسهام التدوير في إثراء القصيدة الحديثة ومد شعرائها بحرية أكبر في نشر مشاعرهم على فضاء الصفحة دون كوابح للوقفات العروضية الملزمة، سنحاول مقاربة بعض قصائد ديوان (أشعار في المنفى) [26] للشاعر المجدد عبد الوهاب البياتي الذي أولى خصيصة التدوير أهمية جعلته مدى مفتوحا يتأرج بين الاتساع والضيق، وبين التوتر والاسترخاء، ومنحت للشاعر إمكانية الاستماع لإيقاعه الداخلي وما فيه من انفعالات.

ضم الديوان إحدى وعشرين قصيدة، أخرجت الدراسة النص الشعري المعنون بـ (أبي في طريق الشمس) لاعتماده النمط التقليدي، وأقتصرت على القصائد العشرين المتبقية، والتي غابت تقنية التدوير في ثلاثة نصوص شعرية هي: (طريق العودة ـــ صلاة لمن لا يعود ـــ أعدني إلى وطني)، والملاحظ على هذه النصوص الثلاثة هو اعتمادها على بحر المتقارب الذي اقتصر على هذه القصائد، ولعل تفعيلة (فعولن) وما لها من احتمالات التغير (فعولُ ـــ فعولْ ــ فعو ..) أتاحت للشاعر الاستغناء عن تدويرها.

وإذا كانت أشكال[27] التدوير قد تعددت في دواوين البياتي الإحدى والعشرين المشكلة لشعر التفعيلة عنده ــ سوى ديوان (ملائكة وشياطين) الذي اعتمد نمط القصيدة العمودية ـــ، بين التدوير الجملي أو التدوير المقطعي وصولا إلى التدوير الكلي للقصيدة ؛ فإن ديوان (من أغاني المنفى) هيمن عليه التدوير المقطعي، ولم يرد التدوير الجملي أو التدوير الجزئي للأسطر إلا في قصيدة واحدة وغاب التدوير الكلي .

والجدول الآتي يوضح إيقاعات نصوص الديوان وحضور تقنية التدوير:

أحزان البنفسج	الرمل	تدوير مقطعي
الموت في الظهيرة	الرمل	تدوير مقطعي

الربيع والأطفال	الرجز	تدوير مقطعي
موعد في المعرة	الرمل	تدوير مقطعي
موال بغدادي	الرجز	تدوير مقطعي
طريق العودة	المتقارب	ـــــــــــ
أغنيـــة جديـــدة إلى ولدي علي	الرجز	تدوير مقطعي
صلاة لمن لا يعود	المتقارب	ـــــــــــ
بطاقة بريد إلى دمشق	الرمل	تدوير مقطعي
الزنبـــق والحريـــة إلى ولدي سعد	المتدارك	تدوير مقطعي
بور سعيد	الرجز	تدوير مقطعي
المزيفون	الكامل	تدوير مقطعي
من أجل الحب	الرجز	تدوير جملي
أعدني إلى وطني	المتقارب	ـــــــــــ
إلى عام 1957	الرجز	تدوير مقطعي
صيحات الفقراء	المتدارك	تدوير مقطعي
الأميرة والبلبل	الرجز	تدوير مقطعي
الآلهة والمنفى	الرمل	تدوير مقطعي
الرجل الذي كان يغني	الرمل	تدوير مقطعي
غياب إلى هند	الرجز	تدوير مقطعي

وستكتفي الدراسة بتناول نموذجين (الأول يمثل التدوير الجملي والآخر التدوير المقطعي) من الديوان سالف الذكر، محاولة إبراز ارتباط ظاهرة التدوير في قصائد البياتي ببنية السطر الشعري ما تعلق منها باكتماله إيقاعيا ودلاليا، ويقصد بذلك مدى تقيدها بمسألة الوقف، وما يترتب عنه من عدم التوازي بين الصوت والمعنى، ومدى ارتباط تقنية التدوير بالفضاء الطباعي وبقية المستويات البنائية الشعرية.

يقول البياتي في قصيدة (من أجل الحب) من إيقاع بحر (الرجز) :

مِنْ أَجْلِ أَنْ نَضْحَكَ لِلشَّمْسِ	مستفعلن مستعلن **مستـــ**
عَلَى شَوَاطِئِ الْبِحَارْ	**علن** متفعلن متفْعْ
وَنَجْمَعَ الْمَحَارْ	متفعلن متفْعْ
وَنَقْطِفَ النَّرْجِسَ مِنْ حَدَائِقِ النَّهَارْ	متفعلن مستعلن متفعلن متفْعْ
مِـنْ أَجْـلِ أَنْ تَصْـمُدَ فِـي وَجْـهِ رِيَـاحِ اللَّيْلِ وَالْأَمْطَارْ	مســـتفعلن مســـتعلن مســـتعلن مستفعلن مستفْعْ
بُيُوتُنَا الْحَالِمَةُ الْأَزْهَارْ	مستفعلن مستعلن مستفْعْ
مِنْ أَجْلِ أَنْ نَكْتُبَ فِـي جَمَـالِ عَيْنَـيْ أَرْضِنَا الْأَشْعَارْ	مســـتفعلن مســـتعلن مـــتفعلن مستفعلن مستفْعْ
وَنَقْطِفَ الْأَزْهَارْ	متفعلن مستفْعْ
مِنْ أَلْفِ بُسْتَانٍ وَأَنْ تَجْمَعَنَا ــــ مَهْمَا اخْتَلَفْنَا ــــ دَارْ	مســـتفعلن مســـتفعلن مســـتعلن مستفعلن مستفْعْ
مِنْ أَجْلِ أَنْ يَنْهَارْ	مستفعلن مستفْعْ
لَيْلُ الطَّوَاغِيتِ	مستفعلن **مستـــ**
وَأَنْ تَنْتَصِرَ الْحَيَاةْ	**علن** مستعلن متفْعْ
غَنَّيْتُ لِلْحُبِّ	مستفعلن **مستـــ**
وَلِلسَّلَامِ	**علن متفعـــ**
وَالصِّغَارْ	**لن** متفْعْ
يَا إِخْوَتِي الْكِبَارْ	مستفعلن متفْعْ

يتشكل نص (من أجل الحب) من ستة عشر سطرا شعريا، تتوزع على خمس وحدات، تستهل الوحدات الأربع الأولى بالتركيب (من أجل) في انتضار الوحدة الشعرية الأخيرة الحاملة لسبب الوحدات السابقة لها: " من أجل ..." ـــــ " غنيت للحب"؛ ويتحرك النص الشعري بذلك حركة نحن الخلف، وتكون نهايته هي البداية.

وقد تمايزت كل وحدة بقوافيها التي لم يجزها التنظير العروضي، وقبلها الواقع الشعري في الشعر الحر، وجعلها من صور القافية الرجزية، وقد توزعت كالآتي:

الوحدة الأولى : مُتَفْعْ ـــــــــــ (بِحَاْرْ ـــــــ مَحَاْرْ ـــــــ نَهَاْرْ)

الوحدة الثانية : مُسْتَفْعْ ــــــــ (أَمْطَاْرْ ــــــ أَزْهَاْرْ)

الوحدة الثالثة :مُسْتَفْعْ ــــــ (أَشْعَاْرْ ــــــ أَزْهَاْرْ ــــــ تَاْ دَارْ)

الوحدة الرابعة : مُسْتَفْعْ ــــــ مُتَفْعْ ــــــ (يَنْهَارْ ــــــ حَيَاْةْ)

الوحدة الخامسة : مُتَفْعْ ــــــ (صِغَاْرْ ــــــ كِبَاْرْ)

واللافت للانتباه أن القافية الرجزية وإن تباينت أضربها، فقد تشاكلت في العدد إذ مجموع القوافي إثنتا عشرة قافية توزعت بالتساوي بين النوعين، وحافظت الوحدة الأولى والأخيرة على اكتمالها بقافية موحدة (متفْعْ)، مثلما تكررت القافية (مستفع) في الوحدتين الثانية والثالثة، لتلتقي القافيتين في الوحدة الرابعة.

ويعصف التدوير المتجلي في الوحدات : الأولى والرابعة والخامسة بالمعنى ويبتره، إذ يفتح الأسطر على بعضها بغية التمام، ويمنح للشاعر إمكانات في بناء سطره الشعري لم تكن موجودة من قبل للشاعر التقليدي، كما يتيح له حرية أكبر لينطلق من قيد المطابقة بين الوزن والتركيب، ويمتلك القدرة على اختيار الوقفة وبناء القوافي، ودمج الأسطر الشعرية عروضيا مما يعضد خصيصة الوحدة العضوية.

ويثبت من خلال استقراء مواطن التدوير في النص النموذج أن هذه التقنية لم تتعلق بانقسام كلمة بين شطرين، وإنما هي انقسام الوحدة العروضية لوزن الرجز (مستفعلن ـــــ متفعلن) بين سطر وآخر، ومثاله السطران الأول والثاني بالنسبة للتفعيلة السالمة من الزحاف والعلة (مستفعلن)، والسطران الرابع عشر والخامس عشر للتفعيلة المخبونة (متفعلن)، وتوزيع هذه الوحدات الشعرية طباعيا قلل من أثر تواترها الصوتي، وسمح التدوير بتنويع القراءات وتنويع الوقفات فيها؛ لتتعدد قراءة الوزن في هذا النص الشعري، وتضع المتلقي أمام بنيات وزنية مختلفة، كل قراءة تحمل دفقا نغميا وإيقاعيا مختلفا، وينفتح النص بذلك على حركة من التحولات المستمرة.

وقد بين التدوير من خلال تفكيك التفعيلة (مستفعلن) ـــــ (متفعلن) ـــــ وتخارج مكوناتها بين سطر وسطر آخر يليه أن التمسك بوقفة بياض الصفحة دون مراعاة الوقفات الوزنية يجعل البناء الشعري يختل، لتبرز بذلك جمالية التدوير وهي تعاضد التركيب والمعنى وتغنيهما بأسرارها.

وفي النموذج الثاني يقول البياتي في قصيدة (الرَّجُـلُ الَّـذِي كَـانَ يُغَنِّـي) من إيقاع بحر الهزج :

عَلَى أَبْوَابِ "طَهْرَانَ" رَأَيْنَاهُ	مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلن
رَأَيْنَاهُ	مفاعيلن
يُغَنِّي	**مفاعيـ**
عُــمَرَ الخَيَّام، يَا أُخْتُ، ظَنَنَّاهُ	**لُ** مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلن
عَلَى جَبْهَتِهِ جُرْحٌ عَمِيقٌ، فَاغِرٌ فَاهُ	مفاعيلُ مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
يُغَنِّي، أَحْمَرَ الْعَيْنَيْــ**نِ**	مفاعيلن مفاعيلن مـ
كَالْفَجْرِ، يِيُمْنَاهُ	**فاعيلُ** مفاعيلن
رَغِيفٌ	**مفاعيـ**
مُصْحَفٌ	**لن مفا**
قُنْبُــلَةٌ، كَانَتْ بِيُمْنَاهُ	**عيلُ** مفاعيلن مفاعيلن
يُغَنِّي، عُمَرَ الخَيَّام، يَا أُخْتُ	مفاعيلُ مفاعيلن مفاعيلن
حُقُولَ الزَّيْتِ وَالله	مفاعيلن مفاعيلن
يُغَنِّي، عُمَرَ الْخَيَّام، يَا أُخْتُ	مفاعيلُ مفاعيلن مفاعيلن
حُقُولَ الزَّيْتِ والله	مفاعيلن مفاعيلن
يُغَنِّـي طِفْلَـهُ الْمَصْـلُوبَ فِـي مَزْرَعَـةِ الشَّاهِ	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلن
وَكَانَ الْمَوْتُ أَوَّاهُ	مفاعيلن مفاعيلن
عَلَى مَقْرُبَةٍ مِنْهُ، عَلَى أَطْرَافِ دُنْيَاهُ	مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلن مفاعيلن
وَنَادَاهُ وَنَادَاهُ	مفاعيلن مفاعيلن
صِيَاحُ الدِّيكِ، أُخْتَاهُ !	مفاعيلن مفاعيلن
وَخَلَّفْنَاهُ فِي السَّاحَةِ، لا تَطْرُفُ عَيْنَاهُ	مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلن
"**وَدَاعًا** !"	**مفاعيـ**
قَالَهَا، وَاخْتَنَقَتْ فِي فَمِهِ الآهْ	**لن** مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلن
"وَدَاعًا، لَكِ يَا طَهْرَانُ	مفاعيلُ مفاعيلن مـ

يَا صَاحِـبَةَ الجَاهِ	فاعيلُ مفاعيلن
وَدَاعًا لَكَ يَا بَيْتِي	مفاعيلُ مفاعيلن
وَدَاعًا لَكِ أُمَّاهُ"	مفاعيلُ مفاعيلن
وَدَوَّتْ طَلْقَةٌ، وَاخْتَنَقَتْ فِي فَمِهِ الآهُ	مفـاعيلن مفاعيـلُ مفاعيـلُ مفاعيلن
§ § §	
عَلَى أَبْوَابِ طَهْرَانَ رَأَيْنَاهُ	مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلن
يُغَنِّي الشَّمْسَ وَاللَّيْلَ يُغَنِّي الْمَوْتَ وَاللهَ عَلَى جَبْهَتِهِ جُرْحٌ عَمِيقٌ، فَاغِرٌ فَاهُ .	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ مفـاعيلن مفـاعيلن مفاعيلن

استفاد الشاعر البياتي من عدد كبير من الرموز، ولعل "عمر الخيام" هو رمزه الكبير الذي جسد صراعه مع عصره السيء برموزه التي لا تقل سوءا عنه، وعرض من خلاله رؤيته الفنية، ولم يعن بإعادة سرد حادثة "الخيام" التاريخية أو عرضها مثلما وردت في مصادرها، واكتفى بالتلميح لها وتركيز عدسته عليها، واختزالها اختزالا شديدا لتستطيع ولوج عالم بنائه الشعري، وقد ظهر "الخيام" في النص الشعري (الرجل الذي كان يغني) رمزا للمنادي بالثورة، يحصره حيز جغرافي هو "أبواب طهران".

وللوقوف على الخصائص الفنية والجمالية لآلية التدوير ومحاولة الاقتراب من النموذج الشعري يتبين أن هذا النص المتشكل من واحد وثلاثين سطرا شعريا، والمقسم إلى مقطعين شعريين، مثل التدوير المقطعي الذي يشبه التدوير الجملي لتعلقه بانتشار النص على مقطعين يشكل كل منهما جزءا أساسيا من بنية القصيدة، وقد كان البياتي مولاعا بتوزيع أغلب قصائده على مقاطع ، واقتصر التدوير في هذا النص على المقطع الأول.

ساهم التدوير في تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى، وواءم البناء النفسي لها، فحين الربط بين الإيقاع والمضمون الفكري والانفعالي يتبين أن موضع التدوير الأول يحدده السطر الثالث (يغني) وبداية السطر الرابع (عمر الخيام، يا أخت، ظنناه)، وهو ما يتيح إمكانية تسريع إيقاع السطرين وضمان وحدتهما والتركيز على الكلمات المحورية في النص الحامل لبذور الثورة

(الغناء وعمر الخيام)، ثم يتموضع التدوير في نهاية السطر السادس (يغني، أحمر العينين) وبداية السطر السابع (كالفجر، بيمناه) ويستمر مكثفا هذه الدلالات الثورية (حمرة العينين والفجر)، ويجمع التدوير الأسطر الثامن (رغيف) والتاسع (مصحف) وبداية العاشر (قنبلة، كانت بيمناه) وتشيع من ألفاظها (الرغيف والمصحف والقنبلة) إيحاءات الإصرار على النصر، وتختفي بعد هذه الأسطر الشعرية تقنية التدوير ولا تظهر إلا في السطر الحادي عشر وبداية السطر الثاني عشر تنفتح على الوداع وتحدد نهاية السطر الثالث عشر (وداعا) وبداية السطر الرابع عشر المخصوص بالغناء ونداء الثورة (يا صاحبة الجاه).

وتبرز من خلال ذلك العلاقة بين التدوير والأداء القصصي،إذ حقق التدوير خصيصة التتابع والاسترسال والتلاحق الإيقاعي المميزة للسرد وأحداثه المتلاحقة، كما تظهر الجمل المدورة وقدشكلت بؤرة الدلالة في القصيدة، وهذا ما دفع إلى تمييزها إيقاعيا؛ ليتعاضد الجانب الدلالي والجانب الوزني الإيقاعي، وهو ما جعلها تتميز عن غيرها من الجمل.

خاتمة :

وتخلص الدراسة بعد رحلتها القصيرة في عالم القصيدة المعاصرة إلى أن خصيصة التدوير في الشعر الحر قد حملت جمالية هي ثمرة من ثمار التحول الذي عرفته حركة الشعر العربي في مسيرتها، وأن التطلع إلى الابتكار والتجديد سيظل هاجس المبدع، وسيبقى للنص الشعري سحره المفجر للقراءات التي وإن حاولت الإمساك بأسراره ستعجز أمام طاقات النص الإبداعي الخفية المستعصية على الإمساك، والتي تظل تنفتح على قراءات متعددة غير محصورة.

هوامش:

---

[1]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1980، ص456.

[2]- بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، تر منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، دت، ص39.

[3]- عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة ، الجزائر، 2005، ص208-209 .

[4]- سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب،دار نوارة للطباعة والنشر،القاهرة، ط1، 1996،ص33.

[5]- نفسه، ن .ص.

[6]- رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيلية بين القديم والجديد في موسيقى الشعر العربي)،منشأة المعارف، الإسكندرية،ط 1998،1،ص62.

[7]- نعيم اليافي :عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، عدد25-26،تشرين الأول-كانون الثاني،1986-1987،ص96.

8- لم ياتزم عبيد بن الأبرص في معلقته بالوزن، ونص منسوب ؟إلى امرئ القيس في (مفتاح العلوم) للسكاكي:

ألا يا عين فابكي   على فقدي ملكي
وإتلافي لمالي   بلا صرف وجهد
تخطيت بلادا   وضيعت قلابا
وقد كنت قديما   أخا عز ومجد .

9-نصوص امرئ القيس التي أوردها صاحب (رسالة الغفران) أبو العلاء المعري، منها:

يا صحبيا عرجا   تقف بكم أسج
مهرية دلج   في سيرها معج
طالت بها الرجل.

10- صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،مكتبة الآداب،القاهرة،ط2008،1،ص 11.

11- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)،دار المعرفة الجامعية،مصر، د ت،ص 169 .

12- محمد فاخوري: موسيقى الشعر العربي،ص 186.

13- ذكر ابن رشيق للشاعر سلم الخاسر النص التالي:

موسى المطر
غيث بكر   ثم انهمر   ألوى المر
خير البشر   فرع مضر   بدر بدر   والمفتخر
لمن غبر

وللزجاجي وزنا مشطورا مجير الفصول لا شك أنه مولد محدث وهو:

سقى طللا بحزوى   هزيم الودق أحوى
عهدنا فيه أروى   زمانا ثم أقوى
وأروى لا كنود   ولا فيها صدود
لها طرف صيود   ومبتسم برود

وراه ابن رشيق وزنا ملتبسا (مفاعلتن فعولن) يجوز أن يكون مقطوعا من مربع الوافر، ويجوز أن يكون من المضارع مقبوضا ومكفوفا.للإطلاع أكثر ينظر، ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع و الطباعة، سوريا، ط5 ،1981، ص 1/ 185ـــــ181.

14- للإطلاع أكثر، محمد الفاخوري: موسيقى الشعر العربي،ص 90.

15- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 13.

16- منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب،ص 422 ـــــ 423.

17- إسماعيل جبريل العيسى: نقض أصول الشعر الحر،ص 161.

18- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد،ص 142.

19- الإيقاع وموسيقى الشعر، ص 101.

20- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص331/1.

21- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي،ص1/ 238.

22- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص160.

23- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص116.

24- تستدل الناقدة بصنيع جورج غانم: :

لأهْتِفَ قَبْلَ الرَّحِيلْ

تُرَى يَا صِغَارَ الرُّعَاةِ يَعُودُ الرَّ

فِيقُ البَعِيدْ .

مستغربة إهماله القافية ووقوفه على هذا المقطع الثقيل وسط الكلمة دون مبرر، وتصحح للشاعر هندسته، مقترحة أن يمد الشطر بالشكل الآتي:

تُرَى يَا صِغَارَ الرُّعَاةِ يَعُودُ الرَّفِيقُ البَعِيدْ .نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص119.

3- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص163.

4- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية (مجلد 1)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،دار فارس للنشر والتوزيع،عمان،طبعة 1995،ص 243 ـــ 283.

3- حصر محمد عبيد صابر أكثر أنماط التدوير انتشارا ووضوحا في القصيدة العربية الحديثة في: التدوير الجملي: ويقوم على تدوير جملة شعرية بحيث ينتهي بنهاية الجملة ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها.

التدوير المقطعي: يتحدد التدوير المقطعي بهيمنة تقنية التدوير على مقطع من القصيدة بحيث تنشغل انشغالا كليا، إذ قد تأتي القصيدة المقطعية في الشعر المعاصر مدورة، وقد يأتي

أحد مقاطعها مدورا تدويرا كاملا، أو مقطعان أو أكثر، وقد تأتي كل مقاطع القصيدة مدورة على شرط أن يستقل كل مقطع من المقاطع بنظامه التدويري الخاص.
التدوير الكلي: ويقوم النظام التدويري في هذا النمط على إشغال القصيدة بإكملها، بحيث تبدو كأنها جملة واحدة. للإطلاع أكثر ينظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص 165وما بعدها.

قائمة المصادر والمراجع:

[27]- إسماعيل جبريل العيسى: نقض أصول الشعر الحر،دار الفرقان،عمان،ط1986،1.
2- بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، تر منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، دت
3- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1989
4- رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيلية بين القديم والجديد في موسيقى الشعر العربي)،منشأة المعارف، الإسكندرية،ط 1998،1.
5- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة،سوريا،ط1981،5
6- سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب،دار نوارة للطباعة والنشر،القاهرة، ط1، 1996.
7- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)،دار المعرفة الجامعية،مصر، د ت،.
8- صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،مكتبة الآداب،القاهرة،ط2008،1.
9- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1980.
10- عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة ، الجزائر، 2005.
11- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية (مجلد 1)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،دار فارس للنشر والتوزيع،عمان،طبعة 1995.
12- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد،دار الفكر،بيروت،ط1971،2.

13- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001.
14- محمد فاخوري: موسيقى الشعر العربي،مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية،دمشق،1981.
15- منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب،دار الفكر اللبناني،بيروت،ط1، 1984.
16- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،ط5،1974
17- نعيم اليافي :عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، عدد25-26،تشرين الأول-كانون الثاني،1986-1987.

أثر التصوف الإسلامي في التحولات الدلالية للقصيدة العربية الصوفية

د. محمد بكادي
مخبر الموروث العلمي والثقافي لمنطقة تمنراست
المركز الجامعي لتامنغست
mohamedbakadi@gmail.com

تمهيد:

إن المتتبع لصيرورة الأدب العربي، وللفترات المتعاقبة التي مر بها منذ نشأته الأولى إلى يومنا هذا يلحظ أن هنالك تحولات عديدة قد طرأت على كل أجناسه، النثرية منها والشعرية، والأكيد أن لمختلف هذه التحولات أسبابا، باعتبار أن بعضها ناتج عن الحاجة التي يفرضها التطور الثقافي والفكري للمجتمع، والآخر يعود إلى عملية التأثير والتأثر التي تحدث عن طريق المثاقفة وتلاقح مختلف الآداب القومية فيما بينها، ومنها ما يرجع إلى بروغ العديد من التيارات الفكرية التي يكون الأدب في الكثير من الأحيان هو المعبر عن مبادئها وعن أفكارها ،و تكون الواسطة التي تنتقل من خلالها للآخر، والتي تفرض ـ في أغلب الأحيان ـ على هذا الأخير أي: الأدب العديد من التحولات في مختلف مكوناته ليكون وعاء قابلا لاستيعابها ونقلها وفق ما تقتضيه طبيعتها .

والتصوف الإسلامي هو أحد هذه التيارات الفكرية المتميزة التي لعبت دورا كبيرا وخطيرا في العديد من التحولات التي طرأت على الأدب العربي بمختلف أجناسه، النثرية منها والشعرية، وعلى جميع مستويات (المصطلحية، أو المفرداتية، أو الدلالية).

وغرضي من هذا البحث هو تسليط الضوء على التحولات الجوهرية العميقة التي طرأت على جنس القصيدة العربية (الصوفية)، وتحديدا على المستوى الدلالي، والتي كان السبب في إحداثها هو أحد التيارات الفكرية الإسلامية؛ وهو تيار التصوف، ولإنجاز ذلك فقد رأيت أن تتم المعالجة عبر المحاور الثلاثة الآتية :

1- التعريف بتيار التصوف الإسلامي
2- التصوف ودوره في التحولات الدلالية في القصيدة العربية

3- مظاهر التحولات الدلالية في القصيدة الصوفية
4- الخـــاتمة

1- التعريف بتيار التصوف الإسلامي

التصوف الإسلامي هو تيار روحي فكري إسلامي[1]، ويرى الكثير من الباحثين المسلمين القدماء والمحدثين، وحتى بعض المستشرقين، أن منابع هذا التيار أو الاتجاه الفكري ترجع إلى أصول عربية إسلامية[*]. فمن المسلمين القدماء الذين قالوا بهذا الرأي : القشيري، والكلاباذي والسراج الطوسي، وأبو حامد الغزالي وغيرهم، ومن المحدثين والمعاصرين :الشيخ محمود عبد الحليم، والشيخ مصطفي عبد الرازق، والدكتور زكي مبارك، والشيخ حسنين محمد مخلوف أما المستشرقين فمنهـم : المستشرق الألمـاني ثيـودور نولـدكه، والفرنسي لويس ماسينيون L.Massignon والمستشرق الإنجليزي رينولد ألين نيكلسون R.Nicholso . وقد مر هذا التيار في تطوره بعدة مراحل من أهمها مرحلة الزهد والتنسك، ومرحلة الحب الإلهي، والمرحلة الفلسفية التي تمثلت في مدرستين أساسيتين وهما: المدرسة الإشراقية التي أسسها السهروردي والمدرسة الوجودية التي أسسها ابن عربي .[2]

أما التسمية التي تطلق على هذا التيار أي: (التصوف)، فلها تعريفات كثيرة جدا ؛سواء على المستوى اللغوي، أو على المستوى الاصطلاحي، "فلقد طال نقاش الباحثين في موضوع تعريف كلمة صوفي [3]، والتصوف وثارت منه أسئلة وكتبت فيه بحوث حتى كثرت فيه آراء بلغت فيه حد الطرافة وغرابة الملاحظة " [4]، ويرى الدكتور حامد طاهر أن البحث عن أصل كلمة تصوف وطرق اشتقاقها والبحث الذي يشغل معظم دارسي التصوف لا فائدة من ورائه وأهم منه بكثير اتجاه الدراسات إلى الكشف عن حقيقة التجربة الصوفية .[5] أما من الناحية الاصطلاحية فكثيرة هي التعريفات، وقد ذكر السهروردي أن أقوال المشايخ في التصوف تزيد على ألف قول .[6] ويبدو أن مرجع كثرة التعاريف يعود إلى معتنقي هذا التيار أنفسهم، فكل واحد منهم يعرفه استنادا على ما وقع له[7]، فمنهم من عبر عنه بالأحوال، ومنهم من عبر عنه بالمقامات، ومنهم من عبر عنه بالبدايات، ومنهم من عبر عنه بالمجاهدات، ومنهم من عبر عنه بالمذاقات، ومن بين التعريفات الاصطلاحية التي تطرقت إلى تعريف التصوف والمتصوفين هو تعريف الحافظ بن نعيم الذي يقول فيه:

"التصوف أحوال قاهرة، وأخلاق طاهرة، تقهرهم الأحوال فتأسرهم، ويستعملون الأخلاق فتطهرهم، تحلوا بخالص الخدمة، فكفوا عن طوارق الحيرة، وعصموا عن الانقطاع والفترة، لا يأنسون إلا بالله، ولا يستريحون إلا بحبه، فهم أرباب القلوب المراقبون للمحبوب، والتاركون للمسلوب، سلكوا مسلك الصحابة والتابعين ومن نحى نحوهم من المتقشفين والمتحققين، والمميزين بين الإخلاص والرياء، والعارفين بالخطرة والهمة والعزيمة والنية، والحاسبين للضمائر، والحافظين للسرائر، والمخالفين للنفوس، والحاذرين من الخنوس بدائم التفكر، وقائم التذكر، طلبا للتداني، وهربا من التواني، لا يستهين بحرمتهم إلا مارق، ولا يدعي أحوالهم إلا مائق، ولا يعتقد عقيدتهم إلا فائق، ولا يحسن إلى موالاتهم إلا تائق، فهم سرج الآفاق، والممدود إلى رؤيتهم بالأعناق، بهم نقتدي، وإياهم نوالي إلى يوم التلاق". [8]

وهنالك تعاريف أخرى كثيرة كما سبق وقلنا لهذا التيار لا يتسع المقام لذكرها جميعها، كلها تشير إلى أن هذا التيار هو تيار فكر وعلم وسلوك .

التصوف ودوره في التحولات الدلالية في القصيدة الصوفية

يتفق دارسو تيار التصوف الإسلامي على أن التصوف فكر وعلم خاص عميق وبالغ التعقيد، ولا يمكن فتح شفراته إلا لمن كان يمتلك مفاتيحه، وأن خطابه هو من أعقد الخطابات باعتباره خطابا يقوم، دائما، على مستويين؛ ظاهر، وباطن. وهو أمر تفرضه طبيعة التصوف وخصوصا في جانبه الإبستمولوجي المعتمد على ما يسمى في اصطلاحاتهم بالكشف أو الذوق، والذي يعد مسلكا عرفانيا بالغ التعقيد يصل بواسطته الصوفي إلى معارف وأسرار وجدانية وروحانية وكونية، تشكل لديه نسقا معرفيا يصعب نقله إلى الآخر عن طريق اللغة، لكون أن اللغة، التي درج المتصوفون على وصفها بـ (العبارة)، قناة تعجز عن تمرير تلك المحصلات نظرا لتعقيد الحمولة المعرفية. [9]

وهو الأمر الذي جعل المتصوفة يبتدعون آليات لغوية خاصة، اعتمدوها كبدائل لنقل تلك المعرفة وإيصالها للآخر، تمثلت في آليتين أساسيتين هما:

1- **الاعتماد على التأويل:** أي أن يكون الخطاب مؤولا وله محمل آخر غير الظاهر.

2- **الاعتماد على الترميز والإشارات:** وهو أن لا يكون الخطاب واضحا ومباشرا بقدر ما يكون مكتنزا بالإشارات والرموز القادرة على نقل معارفهم الخاصة، والتي تمثل لغة لا يفهمها إلا خاصتهم أو خاصة خاصتهم .

إن هاتين الآليتين (الصوفيتين) اللتين مثلتا القناة التواصلية على مستوى الخطاب، هما نفسهما اللتين كانتا سببا في التحولات العميقة التي طرأت على العديد من أشكال الخطاب الأدبي العربي وأجناسه، وخصوصا جنس الشعر الذي يعد من أخصب الأجناس التي استطاع الفكر الصوفي أن يجعل منه الوعاء الأساس لعرض أفكاره ونقلها، من جهة، وفي الوقت نفسه يحدث فيه تحولات جوهرية تتماشى وطبيعته، من جهة ثانية .

ولذلك يمكننا القول أن من الأسباب التي أدت إلى إحداث جملة من التحولات الدلالية على مستوى القصيدة الشعرية العربية ـ كما سبق وأن أشرنا ـ التأويل الصوفي الذي يختص به الخطاب الصوفي، ويخضع لمعرفته الخاصة للعبارات، والإشارات والرموز والمفاتيح الصوفية.

والحقيقة أن التأويل في خطاب المتصوفة كثير، بل الحق أن كل خطابهم مؤول، ومن أهم الأمثلة التي يمكننا سوقها في هذا الشأن، أي :اعتماد التأويل في الخطاب الصوفي: "هو ما رواه المقري عن ابن عربي عندما قال في أحد أشعاره:

يا مـن يـراني ولا أراه • كـم ذا أراه ولا يـراني

فقال رحمه الله تعالى: قال لي بعض إخواني لما سمعوا هذا البيت كيف تقول: الله لا يراك وأنت تعرف أنه يراك. فقلت له مرتجلا:

يا من يراني مجرما • ولا أراه آخذا

كـم ذا أراه منعـــما • ولا يراني لائذا

قلت من هذا أو شبهه تعلم أن كلام الشيخ رحمه الله مؤول، وإنه لا يقصد ظاهره، وإنما له محامل تليق به، وكفاك شاهدا هذه الجزئية الواحدة فأحسن الظن به، ولا تنتقد بل اعتقد، وللناس في هذا المعنى كلام كثير والتسليم أسلم والله بكلام أوليائه أعلم" [10]

أما السبب الثاني الذي أدى إلى تلك التحولات الدلالية على القصيدة الشعرية العربية الصوفية فهو ذلك المتمثل في: الرمز والإشارة، وهما آليتان جعلا اللغة في القصيدة الشعرية الصوفية تتغير وتتحول من لغة عبارة إلى لغة إشارة وترميز لا يتاح فكها إلا لمن يملك شفرتها، وهم خاصة الصوفية طبعا. ومن أمثلة الرمز والإشارة في القصيدة الصوفية هو ما نقف عليه في

كتابات الصوفي الكبير؛(محي الدين بن عـربي)؛ الذي كتب ديوانا شعريا سماه: (ترجمان الأشواق) ؛وهو ديوان يحوي، كله، قصائد شعرية صاغ ظاهرها بلغة غزلية رقيقة ونسيب جميل تتعشقه النفس، ويرتاح له القلب، فاق به فطاحلة شعراء الغزل والنسيب، إلى درجة أنٍ القارئ الذي لا يمتلك خلفية صوفية أو له دراية بتلك الرموز والمفاتيح الصوفية لا يستطيع أن يميز بينها، وبين الغزل العادي الذي تكون دلالات ألفاظه على قدر معانيها الظاهرة، أما باطنها فتحمل دلالات أخرى، فهي تتناول تلك العلائق الربانية بين الصوفي وربه، والمعانات العاطفية للصوفي الذي شمله الحب الإلهي، والذي يعاني من خواطر الاشتياق إلى ربه، وإلى تلك الواردات الإلهية، والتنزلات الربانية والأسرار الروحانية، التي تخالج قلوب الصوفيين .

هذا التحول الدلالي في قصائده جعل الكثير من الفقهاء الذين لا يملكون شيفرات الرموز والإشارات الصوفية لا يفهمون سوى الظاهر من تلك القصائد، ولا يدركون بواطنها، وهو ما جعلهم ينكرون عليه ذلك باعتبار أن الغزل لا يليق بمن هو رباني مثله، وهو ما اضطره إلى شرح ذلك الديوان في كتاب آخر سماه: (ذخائر الأعلاف شرح ترجمان الأشواق) يفسر فيه ما نظمه من قصائد الديوان التي لم يتبين العديد ممن عاصروه رموزها وإشاراتها.

ويشرح لنا ابن عربي منهجه الرمزي الإشاري التأويلي ـ وهو مذهب كل المتصوفة في خطاباتهم ـ في قصائده بهذه الأبيات التي يفهمنا من خلالها أن كل المفردات والعبارات اللغوية التي يصوغ بها قصائده، ما هي إلا ظاهرا باطنه هو تلك الواردات الإلهية والفيوض الربانية التي لا تترجمها لغة العبارة، لضخامة حمولتها المعرفية . فيقول :

كلـــما أذكر مـن طلـل * أو ربوع أو مغـان كلمـا
وكذا إن قلت هي أو قـلت يا * وألا إن جاء فيه أو أمـــا
وكذا إن قلت هي أو قلت هو * أو همـوا أوهن جمعا أو هما
وكذا إن قلـت قد أنجـد لي * قدر في شعـرنا أو أتهما
و كذا السحب إذا قلت بكت * أنه الحـاجر أو ورق الحما
أو بدور في خــدور أفلـت * أو شموس أو نبات أنجما
أو طـــريق أو عقيـق أو نقا * أو جبال أو تلال أو رمـا
أو خليـل أو رحيـــل أو ربى * أو رياض أو غيـاض أو حما
أو نساء كـــاعبات نهــد * طالعات كشمـوس أو دما

كلما أذكره مما جـــرى • ذكره أو مثله أن تفهمَـــا
منه أسرارٌ وأنوارٌ جلـــت • أو علّت جاء بها رب السمَا
لفؤادي أو فؤاد مَن لـــه * مثل مَالي من شرُوط العلمَا
صفة قدسيّة علويّـــــة * أعلمت أن لصدقي قدمَـا
فاصرف الخَاطر عن ظاهـرها • واطلب الباطن حتى تعلما[11]

والحقيقة، أن كلا من آلية التأويل، وآلية الرمز والإشارة التي لجأ إليهما المتصوفة في خطاباتهم كان لهما بالغ الأثر في التحولات الدلالية التي طرأت على القصيدة الصوفية .

مظاهر التحولات في القصيدة العربية الصوفية

لقد كان التصوف الإسلامي من التيارات الفكرية الإسلامية، التي استطاعت أن تغزو الأجناس الأدبية كلها وتفرض عليها الكثير من التحولات وتزرع العديد من التغيير في مكونات النصوص الأدبية النثرية منها أو الشعرية. و يبدو أن التحولات الجلية والكثيرة كانت على مستوى الشعر، وذلك طبعا لم يكن اعتباطا ولا مصادفة، وإنما كان نتاجا لطبيعة التصوف وخصوصياته من جهة، ولطبيعة الشعر وخصوصياته، هو كذلك من جهة أخرى .

فلقد كان للشعر العربي استعدادا كبيرا للتماهي مع التصوف، حيث وجد الشعر في التصوف ذلك الفكر العميق الذي يؤمن له الجذب والخصوصية، في حين وجد التصوف في الشعر ذلك الوعاء الذي يتسع للغته غير العادية التي، بدون أدنى شك، تعجز عن استيعابها في الكثير من الأحيان أوعية الأجناس الأخرى .

هذا التلاحم بين هذا التيار الخاص(التصوف)، وهذا الجنس الخاص (الشعر) أنتج لنا ثمرة خاصة تمثلت في :(القصيدة الصوفية)، والتي كانت بمثابة تحول متميز للقصيدة العربية. هذا التحول الذي كان تحولا يكاد يكون جذريا يبرز في جميع مفاصل القصيدة، فقد كان تحولا في الأغراض، وتحولا في الألفاظ، وتحولا في المعاني، وتحولا في الدلالات ... الخ .

فمن مظاهر التحولات التي أحدثها التصوف في القصيدة على مستوى الأغراض، هو تحويل غرض الغزل الذي كان جزاء رئيسا من أجزاء القصيدة العربية القديمة (الجاهلية)، وكان له مجاله في الشعر العربي باعتباره كان موجها

إلى المحبوب البشري، وكان" يعبر عن الميل الفطري للمرأة ويتحدث الشاعر عنه بشكل حسي في الغالب ومعنوي في بعض الأحيان"[12] ويبين من خلاله ولعه وحبه واشتياقه لمحبوبه، إلى وعاء روحاني رباني تسكب فيه كل المشاعر الصافية لحب من نوع خاص هو الحب الإلهي الصوفي الذي به بدلت دلالات القصيدة الغزلية إلى قصيدة من نوع خاص تحول موضوعها الذي كان بشريا، إلى موضوع الهي، وبدل معنى الحب البشري الحسي فيها إلى حب الهي روحاني، وأصبحت لألفاظها الغزلية دلالات ومعان أخرى تكسبها بصمتها الخاصة، وهو ما يمكننا ان نقف عليه في هذا الأنموذج لسلطان العاشقين، الصوفي ابن الفارض في هذه الأبيات التي يقول فيها :

زدني بفرط الحب فيك تحيرا * وارحم حشى بلظى هواك تسعرا
وإذا سألتك أن أراك حقيقة * فاسمح ولا تجعل جوابي : لن ترى
يا قلب أنت وعدتني في حبهم * صبرا فحاذر أن تضيق وتضجرا
إن الغرام هو الحياة فمت به * صبا فحقك أن تموت وتعذرا
قل للذين تقدموا قبلي ومن * بعدي ومن أضحى لأشجاني يرى
عني خذوا وبي اقتدوا ولي اسمعوا * وتحدثوا بصبابتي بين الورى
ولقد خلوت مع الحبيب وبيننا * سر أرق من النسيم إذا سرى
وأباح طرفي نظرة أملتها * فغدوت معروفا وكنت منكرا
فدهشت بين جماله وجلاله * وغدا لسان الحال عني مخبرا
فأدر لحاظك في محاسن وجهه * تلقى جميع الحسن فيه مصورا
لو أن كل الحسن يكمل صورة * ورآه كان مهللا ومكبرا[13]

فمن الواضح من هذه الأبيات أن التحولات الدلالية التي طرأت على هذه الأبيات الشعرية هي تحولات عميقة جدا حيث مست المفردة، والمعنى (الدال والمدلول) بحيث تحولت رابطة الدلالة فيها تحولا تاما، فلم يعد الدال دالا على مدلوله الذي وضع له في الأصل ، ومست كذلك الأحاسيس والمشاعر من حيث طبيعتها وتوجهاتها، فقد حولتها من مشاعر وعواطف اشتهاء إلى عواطف ومشاعر إجلال وإكبار، ومن توجهها إلى بشر، إلى توجهها إلى رب البشر. فهي ـ باختصار شديد ـ قد مست كل مفصل من مفاصل القصيدة.

والأمر نفسه يتعلق بغرض آخر من الأغراض الشعرية العربية وهو غرض (الشعر الخمري) أو الخمريات، الذي كانت بداياته الجينية في العصر

الجاهلي، حيث كانت المقدمة الخمرية بديلا للمقدمة الطللية في بعض المعلقات، مثل معلقة عمر بن كلثوم الذي لقول في مطلعها :

ألا هُبي بصحنك فاصبحينا * ولاُ تبقي خمور الأندرينا
مشعشةً كأن الجُـص فيها • إذا ما الماءُ خالطها سخينا
تجورُ بذي اللُبانة عن هواه • إذا ما ذاقـــــــها حتى يلينا
ترى اللحز الشحيح إذا أُمرت • عليه لمــــــــــاله فيها مُهينا
صببت الكأس عنا أم عمرو * وكان الكأسُ مجراها اليـــــمينا[14]

ثم أصبح الشعر الخمري أو الخمريات يمثل تحولا في الأغراض العربية فرضته طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية في العصر العباسي، فأصبح غرضا شعريا مستحدثا مستقلا عن الأغراض الشعرية الأخرى، يدافع عنه أنصاره ويفرضونه باعتباره غرضا راقيا ويقدمونه كبديل للوقوف على الأطلال الذي يمثل، من وجهة نظرهم، التخلف والبداوة، في حين يمثل الغرض الحديث أي: (الخمريات) مواكبة التطور والحداثة والحضارة التي تليق بالعصر العباسي. ومن أنصار هذه النزعة، بل نصيرها الأول ومنظرها؛ الشاعر أبو نواس الذي يقول في إحدى قصائده داعيا لتلك الفكرة:

عـاج الشقي عـلى رسم يسائله * وعـجت اسـأل عن خمارة البلدِ
يـبكي على طلل الماضين من أسدٍ * لا درّ درك قـل لـي من بنو أسد
ومـن تـميم ومـن قيسٌ ولفّهما ؟ • لـيس الاعـاريب عند الله من احد
لا جفّ دمع الذي يبكي على حجرٍ • ولا صـفا قلـب من يصبو إلى وتد
كم بَيْنَ مــن يشْتَري خمراً يلَذّ بها * وبـين بـاكٍ عـلى نـؤيٍ ومنتضد
دع ذا عـدمتك واشـربها مـعتقةً * صفراء تفرق بين الروح والجسد [15]

و يقول أبو نواس في موضع آخر متغنيا بالخمرة متلذذا بسكرتها:

لا تَبْكِ بَعْدَ تَفَرّقِ الخلـــــطاءِ * وَاكسِرْ بمائِكَ سَوْرَةَ الصهبَاءِ
فإذا رَأَيْتَ خضُـــوعَها لمزاجِها * فَمُـــرْنَ يدَيْك بعفّةٍ وحـــياءِ
وَمُدامةٍ، سجَدَ الملوكُ لذكرِها • جَلّتْ عَنِ التّصريحِ بالأسْماءِ
شَمطاءُ، تَذكرُ آدماً مــع شيثِهِ • وتخبّرُ الأخبارَ عَنْ حَـــوّاءِ
صَاغَ المِزاجُ لها مِثالَ زَبَــرْجَدٍ • مُتأَلّقٍ ببــدائعِ الأضْــــواءِ

فالخمر فينا كاليجادي حُمرَةً * وَالكأسُ مِنْ ياقُوتةٍ بَيضَاءِ
والكوبُ يضحكُ كالغزالِ مسبّحا * عندَ الرُّكوعِ بلَثْغَةِ الفَأْفَاءِ
يسعى بها من وُلْدِ يافِثَ أحْوَرٌ * كقضيبِ بانٍ فوْقَ دِعصِ نَقاءِ
وَفتىً كأطوَعِ مَن رَأيتَ إذا انتشَى * غنّى بِحُسْنِ لَبَاقةٍ وحَياءِ [16]

هذا الغرض، أيضا، الذي أوردنا بعض نماذجه قد تم تحوله تحولا كليا في القصيدة الصوفية فبعد أن كان غرضا لتمجيد الخمرة الحسية والسكر المادي، أصبح غرضا لتمجيد الفناء في ملكوت الله، والسكر بذكر المولى عز وجل، ومن مظاهر هذا التحول هي تلك القصائد الخمرية الصوفية التي أبدعها المتصوفون الذين كتبوا في هذا الغرض؛ كابن الفارض، وعفيف الدين التلمساني، ومنها على سبيل المثال، هذه الأبيات لعفيف الدين التلمساني، التي يقول فيها :

لاَ يَقْدِرُ الحِبُّ أنْ يُخْفِي مَحَاسِنَهُ * وَإنّمَا فِي سَنَاهُ الْحُجْبُ تَحْتَجِبُ
أُعَاهِدُ الرّاحَ أنّي لاَ أُفَارِقُهَا * مِنْ أجْلِ أنّ الثّنَايَا شِبْهُهَا الحَبَبُ
وَأَرْقُبُ البَرْقَ لأسْقْيَاهُ مِنْ أربَى * لَكِنّهُ مِثْلُ خَدّيْهِ لَهُ لَهَبُ
يَا سَالِماً فِي الهَوَى مِمَا أُكَابِدُهُ * رِفْقاً بِأَحْشَاءِ صَبٍّ شَفَّهَا الوَصَبُ
فَالأَجْرُ يَا أَمَلِي إنْ كُنْتَ تَكْسِبُهُ * مِنْ كُلِّ ذِي كَبِدٍ حَرّاءَ تَكْتَسِبُ
يَا بَدرَ تَمٍّ مُحَاقِي فِي زِيَادَتِهِ * ما أنْ تَنْجَلِي عَنْ أُفْقِكَ السُّحُبُ
صَحَا السُّكَارَى وَسُكْرِي فِيكَ دَامَ وَمَا * لِلسُّكْرِ من سَبَبٌ يُرْوَى ولاَ نَسَبُ
قَدْ أَيّسَ الصّبْرَ وَالسّلْوَانَ أيْسَرُهُ * وَعَاقَبَ الصّبّ عَنْ آمَالِهِ الوَصَبُ
وَكُلّمَا لاَحَ يَا دَمْعِي وَمِيضُ سَنىً * تَهْمِي وَإنْ هَبّ يَا قَلْبِي صَباً تَجِبُ [17]

إن من يلاحظ هذه القصيدة الصوفية لا يمكنه،إن لم تكن له خلفية صوفية، من التمييز بينها وبين الخمريات لأبي نواس، أو لغيره من شعراء الخمرة، كون القصيدة قد حافظت على مفردات القصيدة الخمرية النواسية ـ إن صح التعبير ـ ولكن بالرغم من ذلك فقد قامت بتحول جذري في دلالة الألفاظ والمعاني والمشاعر والأبعاد. فليس مدلول الخمر في القصيدة الخمرية النواسية هو المدلول ذاته في القصيدة الصوفية، ولا مدلول السكر في القصيدة النواسية، هو نفسه في القصيدة الصوفية، ولا مدلول الصحو هو نفسه، ولا مدلول الشرب هو نفسه ...الخ، فالمدلولات المتعلقة بالقصيدة الخمرية لشعراء

الخمرة الحسية هي مرتبطة بالخمرة المادية؛ أما مدلولات القصيدة الخمرية الصوفية فمدلولاتها مستوحاة من المنظومة المصطلحية الخاصة باللغة الصوفية الشديدة الخصوصية، فالسكر في المفهوم الصوفي هو:" حيرة بين الفناء والوجود في مقام المحبة بين أحكام الشهود والعلم، إذ الشهود يحكم بالفناء والعلم يحكم بالوجود"[18]، أما الصحو فهو :صفو الشهود عن البقية... والصحو مخبر بالخلو عن الشوق بلذة الوصول وفناء البغية" [19]

ومن خلال هذه النماذج التي أوردناها والتي تبرز تمظهر التحولات الدلالية في أشعار المتصوفة، وفي القصيدة الصوفية، يظهر لنا جليا ذلك التحول الكبير الذي جاء تابعا لظهور القصيدة الصوفية.

الخـــاتمة :

إن أهم ما يمكننا أن نخلص إليه هو أن الأدب بكل أجناسه هو واجهة الفكر، وأن كل التحولات الفكرية في المجتمعات الإنسانية لابد أن تتبعها وتواكبها تحولات أدبية، لا لشئ إلا للارتباط العضوي والموضوعي الكائن بينهما (أي: الفكر والأدب) .

والتحول في دلالات الألفاظ والمعاني والأغراض الذي طرأ على القصيدة العربية الصوفية في كل مفاصلها وتفصيلاتها، والذي كان من ورائه الفكر الصوفي الإسلامي، لهو خير دليل على ما أشرنا إليه، باعتبار أن وجود تيار التصوف الإسلامي الذي هو تيار فكري، والذي يعتبر نتاج لتحولات إنسانية مختلفة، هو ما انعكس على القصيدة العربية باعتبارها جنسا أدبيا محدثا فيها تحولات تتماشى وطبيعته.

وعلى ذلك فالتحولات التي طرأت على جنس القصيدة العربية الصوفية هي تحولات منطقية إذا ما سلمنا بما اشرنا إليه سابقا في مسألة المواكبة، أي: مواكبة الفكر للأدب .

<u>الهـــوامش</u>

1- أنظر، محمد عقيل بن علي المهدلي، مدخل إلى التصوف الإسلامي (ط 2، دار الحديث، القاهرة، مصر العربية) , ص 5

* - هنالك اختلاف بين الباحثين في مسألة تحديد مصادر التصوف الإسلامي يتمثل في ثلاثة آراء ؛ فالرأي الأول الذي أوردناه، وهو الأرجح، فهو القائل بأن التصوف الإسلامي قد

نشأ من تعاليم الدين الإسلامي، أما الثاني فيرى أن ليس هناك تصوف في الإسلام أصلا، وكل ما يطلق عليه هذا الاسم مستورد من خارج الإسلام، والثالث يقول بوجود نوعين من التصوف؛ نوع إسلامي ونوع دخيل مستورد من خارج الإسلام.

2 - راجع ؛ أرثور سعدييف وتوفيق سلوم، الفلسفة العربية الإسلامية الكلام والمشائية والتصوف (ط3،المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر2001)، ص275

3- انظر : محمد عقيل بن علي المهدلي، مرجع سابق، ص 49-61

4- محمد عقيل بن علي المهدلي، المرجع نفسه، ص 49

5 - حامد طاهر، مدخل لدراسة الفلسفة الاسلامية، ص 104

6- شهاب الدين السهروردي، عوارف المعارف، ضبطه وصححه محمد عبد العزيز الخالدي (ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005)، ص 259

7- القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق : الدكتور عبد الحليم محمود، والدكتور محمود ابن الشريف، (ج 2، دار الكتب الحديثة، القاهرة، جمهورية مصر العربية)، ص 323

8- قسم الأبحاث والدراسات الإسلامية في جمعية المشايخ الخيرية الإسلامية، التشرف بذكر أهل التصوف، (ط 1، دار المشاريع للطباعة والنشرو التوزيع، بيروت، لبنان 2002)، ص13، 14

9 - راجع ؛ بكادي محمد، أثر الفكر الديني في روايات باولو كويلو ،(ط1، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 2010)، ص 54

10 - محي الدين بن عربي، المختار من رسائل ابن عربي، (ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2005)، ص 13

11 - انظر، محي الدين بن عربي، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق (ط 1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 2000)، ص 9-11

12- عبد العزيز بن عياد الثبيتي ،مقدمة القصيدة عند شعراء مدرسة الإحياء، (رسالة ماجستير)، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2010، ص 38

13- محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، (ط2، دار المعارف، القاهرة، جمهورية مصر العربية) ص 13

14- المعلقات السبع ؛ برواية ابي بكر محمد بن القاسم الأنباري، اعداد ومراجعة عبد العزيز محمد جمعة (ط 1، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2002) ،ص 73

15- ديوان ابي نواس (المجلد الأول، ط1، 2004)، ص 133

16 - سعاد يوسف محمد الحجاجرة ،خمريات ابي نواس ومسلم بن الوليد دراسة اسلوبية (رسالة ماجستير)، جامعة الخليل، 2012/2011، ص 43

17 - ديوان عفيف الدين التلمساني، دراسة وتحقيق : يوسف زيدان (ج1، ط2، دار الشروق، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2008) ص 95-96

18- معجم اصطلاحات الصوفية، تصنيف عبد الرزاق الكاشاني، تحقيق وتقديم وتعليق، الدكتور عبد العال شاهين (ط1، دار المنار للطبع والنشر والتوزيع ،القهرة، جمهورية مصر العربية، 1992)، ص 355

19- المرجع نفسه، ص 35

قائمة المصادر والمراجع:

1 - أرثور سعدييف وتوفيق سلوم، الفلسفة العربية الإسلامية الكلام والمشائية والتصوف (ط3،المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر2001)

2 - المعلقات السبع ؛ برواية ابي بكر محمد بن القاسم الأنباري، إعداد ومراجعة عبد العزيز محمد جمعة (ط 1، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2002)

3 - بكادي محمد، أثر الفكر الديني في روايات باولو كويلو ،(ط1، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 2010)

4- حامد طاهر، مدخل لدراسة الفلسفة الاسلامية

5 - ديوان أبي نواس (المجلد الأول، ط1، 2004)

6- ديوان عفيف الدين التلمساني، دراسة وتحقيق : يوسف زيدان (ج1، ط2، دار الشروق، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2008)

7- سعاد يوسف محمد الحجاجرة ،خمريات ابي نواس ومسلم بن الوليد دراسة اسلوبية (رسالة ماجستير)، جامعة الخليل، 2012/2011

8- شهاب الدين السهروردي، عوارف المعارف، ضبطه وصححه محمد عبد العزيز الخالدي (ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005)

9- عبد العزيز بن عياد الثبيتي ،مقدمة القصيدة عند شعراء مدرسة الإحياء، (رسالة ماجستير)، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2010

10- عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق : الدكتور عبد الحليم محمود، والدكتور محمود ابن الشريف، (ج 2، دار الكتب الحديثة، القاهرة، جمهورية مصر العربية)

11- قسم الأبحاث والدراسات الإسلامية في جمعية المشايخ الخيرية الإسلامية، التشرف بذكر أهل التصوف، (ط 1، دار المشاريع للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 2002)

12- محمد عقيل بن علي المهدلي، مدخل إلى التصوف الإسلامي (ط 2، دار الحديث، القاهرة، مصر العربية)

13- محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي ،(ط2، دار المعارف، القاهرة، جمهورية مصر العربية)

14- محي الدين بن عربي، المختار من رسائل ابن عربي، (ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2005)

15- محي الدين بن عربي، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق (ط 1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 2000)
16- معجم اصطلاحات الصوفية، تصنيف عبد الرزاق الكاشاني، تحقيق وتقديم وتعليق، الدكتور عبد العال شاهين (ط1، دار المنار للطبع والنشر والتوزيع ،القهرة، جمهورية مصر العربية، 1992)

تحوُّلات الشِّعر الجاهلي في ضوء القاعدة النَّحويَّة

أ – عبد الله عمّاري
المركز الجامعي تامنغست
a.ammari1984@yahoo.com

ملخص البحث :

سأحاول في هذه المداخلة أن أصل إلى مدى التحولات التي شهدها النص الشعري الجاهلي في ضوء القواعد النحوية، وسأكشف عن حقيقة تعدّي بعض النحاة على نصوص الشعر الجاهلي، وتحويلهم لروايتها من مصدرها الأصلي والأساس إلى رواية جديدة وِفق ما تمليه القواعد النحوية، مقدِّما في ذلك مدخلاً حول مكانة الشعر الجاهلي بين مصادر الاستشهاد النحوي، ومعرِّجاً على بعض المنازعات التي كانت بين الشعراء الجاهليين والنُّحاة، ومسلّطاً الضوء على نماذج للتحوّل الذي حدث للشعر الجاهلي من لدن أهل النحو .

مدخل: مكانة الشعر الجاهلي في مصادر الاستشهاد النحوي:

إن المتصفح لكتب النحو العربي، وبمروره بمصادر الاستشهاد فيها يخرج بنتيجة مؤداها إنّ الظاهرة الواضحة في هذه الكتب هـي الاعتماد بالجملة على الاستشهاد بالشعر؛ إذ يعد هو العنصر الغالب في دراسات النحاة من بين مصادر الاستشهاد، وسبب ذلك يعود إلى أن النحاة لما كان اعتمادهم على التراكيب المفيدة، فمن الضروري لهم أن يستعينوا بنصوص كاملة، لذلك جاء معظمها شعرا، وهذا ما جعل كلمة الشاهد تقتصر فيما بعد على الشعر فقط[1].

ففي كتاب سيبويه مثلا نجد ألفاً وخمسين بيتا من الشعر استشهد بها دليلاً على أحكامه النحوية، وينسب الجرمي ألفاً منها إلى قائليها وبقيت خمسون مجهولة القائل، حيكت حولها أسطورة معروفة.

وبعد شواهد سيبويه توالت الشواهد النحوية عند علماء النحو واهتم بها كثير من الشُّراح أمثال الأعلم الشنتمري، وابن السيرافي والنحاس والسيوطي وغيرهم، وتُوِّجت هذه الأعمال بكتاب خزانة الأدب للبغدادي الذي صار فيما

بعد موسوعة النحو والأدب لأنه التزم- البغدادي- بإيراد القصيدة التي أخذ منها الشاهد وترجمة القائل إن كان معروفا، والقضية النحوية التي بها محل الشاهد[2].

ولا شك في أن هذا الاتفاق حول مكانة الشعر الجاهلي يرجع إلى أن الشعر كان صورة صادقة للعربية في أوجِّها، ولوحة رائعة في قوة البيان وجمال الأسلوب، بالإضافة إلى سُموِّ التعبير، حتى جعلهم هذا النبوغ في الشعر- العرب- مضرباً للمثل في فصاحة الكلمة وبلاغة المعنى .

كما لا يمكن لأيٍّ كان أن ينكر الشعر الجاهلي، لأن إنكارنا الشعر الجاهلي يعد إنكارا لإعجاز القرآن الكريم، والقرآن الكريم - كما نعلم- أشار في أكثر من موضع إلى فصاحة العرب وبلاغتهم، ولو لم يكن لهم رصيد من بلاغة القول وفصاحة اللسان لما كان هناك داعٍ لهذا التحدي الذي تمثله آيات قرآنية متعددة [3] .

وعليه يمكن القول إن للشعر الجاهلي مكانة بين مصادر الاستشهاد النحوي ولقول البغدادي :" وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين، قال الأصمعي: جلست إليه عشر حجج فما سمعته يحتج ببيت إسلامي"[4].

وإذا كان للشعر الجاهلي هذه المكانة فما نصيبه في بناء القواعد وإنشاء الأساليب وتصحيح الأخطاء؟

إطلالة على بعض المنازعات بين الشعراء الجاهليين والنّحاة :

إن الشعر الجاهلي -كما رأينا- كان له الصرح العالي في الاستشهاد النحوي، فما أكثر شواهده التي فاضت بها كتب النحو من عصر سيبويه إلى عصر ابن هشام، وكما هو معلوم إن منهج الرعيل الأول من النحاة –البصريين- هو الشدة في القياس والالتزام بالقاعدة النحوية وعدم الخروج عنها، فأسقطوا ذلك على الشواهد الشعرية، مما جعل هؤلاء النحاة يتنازعون مع الشعراء، ومن هذه المنازعات نذكر:

1/ منازعات الحضرمي مع الفرزدق:

والحضرمي هو الذي مدّ القياس والعلل، يقول فيه ابن سلاّم الجمحي:"فكان أول من بعّج النحو ومدّ القياس وشرح العلل ... وكان ابن أبي إسحاق أشد تجريداً للقياس"[5]، هذه الشدة في القياس وجعلته يتنازع مع الفرزدق أثناء مديحه ليزيد بن عبد الملك بقوله :

مُستقبلينَ شَمالَ الشّامِ تَضْرِبُنَا يحَاصِبٍ كَنَدِيفِ القُطْنِ مَنْثُورِ
عَلَى عَمَائِمِنَا تُلْقَى وأرْجُـــلِنا عَلَى زَوَاحِفَ تُزْجَى مُخُّهَا رِيرِ[6]

فقال الحضرمي للفرزدق أسأت القول إنما هي (ريرٌ) بالرفع، وكذلك قياس النحو في هذا الموضع يعني أن القاعدة هنا هي الرفع على الخبر الذي مبتدؤه (مُخُّهَا) .

ومن صور المنازعات التي كانت بين الحضرمي والفرزدق، ما دار بينهما بشأن شعر قال فيه الفرزدق مادحاً أحد خلفاء بني مروان قائلاً :

وَعَضُّ زَمانٍ يَا ابنَ مَروانَ لَمْ يَدَعْ مِنَ المَالِ إلاَّ مُسْحَتاً أو مُجَلّفُ[7]

فقال له الحضرمي على أي شيء رفعت (مُجلّفُ)، فأجابه الفرزدق بقوله :"على ما يسُوءك وينُوءك، علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا"، وقد كان كلا الرجلين مُحقاً في مذهبه فأما الفرزدق فحجته أنه ذكر خبراً أضمر مبتدؤه تقديره (هو)، وأما الحضرمي فحجته أنه اختار إيقاع الإعراب على وجه واحد وهو النصب في (مُسحتاً)، ولما كان الوجه الأقرب أو الأصل في (أو) هو العطف بها كان الأولى نصب ما بعدها .

وكان الحضرمي يكثر من الردّ على الفرزدق فهجاه بقوله[8]:

فَلو كَانَ عبدُ اللهِ مَوْلَى هَجَوتُهُ وَلَكِنَّ عبدَ اللهِ مَوْلَى مَوَالِياً[9]

وما كاد أن يسمعه منه حتى قال له:"أخطأت أخطأت، إنما هو مولى موالٍ"[10]، ويريد الحضرمي بذلك أن يجري كلمة موالٍ المضافة مجرى الممنوع من الصرف، إذ جرّها الفرزدق بالفتحة وكان ينبغي أن يصرفها قياسا على ما نطق به العرب في مثل :جوارٍ وغواشٍ، إذ يحذفون الياء ويعوضون عنها بتنوين العوض في حالتي الجر والرفع .

2 / منازعة عيسى بن عمر مع النابغة:

كان يحلو لعيسى بن عمر مواجهة الشعراء مثل أستاذه الحضرمي، قال بن سلاّم :"أخبرني يونس أن أبا عمرو بن العلا كان أشدُّ تسليماً بالعرب، وكان ابن إسحاق وعيسى بن عمر يطعنان عليهم، وكان عيسى يقول :أساء النابغة في قوله :(في أنيابها السُّمُ نَاقِعُ)"[11]، من البيت الذي يقول فيه :

فَبِتُّ كَأَنِي سَاوَرَتْني ضَئِيلَةٌ مِن الرّقْشِ فِي أنيابها السُّمُ نَاقِعُ[12]

ويرى عيسى بأن موضعها (ناقعاً) بالنصب على الحالية، وكان النابغة يريدها صفة للسُّم .

والواضح من كل تلك المنازعات بين النحاة والشعراء نستنتج مدى احتكام النحاة للقياس، وما ينبغي للقاعدة من اطّراد، بحيث لا يجوز للشاعر مهما كان فصيحا أن يخرج عنها .

والملاحظ كذلك أن هؤلاء النحاة تتبعوا أخطاء الشعراء في شعرهم واعتبروها خروجاً عن القاعدة النحوية- القياس النحوي -، في حين نرى بعض النحاة يُحرّفون أو يُحوّلون رواية الشعراء حتى تتماشى مع القواعد النحوية، وهو ما نسميه بالتحوُّل الشعري في ضوء القاعدة النحوية، فما أكثر الأبيات التي اهتزت في مجال النقد لأنها مُحرَّفة في الرواية من لدن النحاة لتدعيم القاعدة النحوية، فإلى أي مدى كان النّحاة ملتزمين بأقوال الشعراء الجاهليين كما جاءت دون تغيير أو تحويل على حساب القواعد النحوية ؟

ـ تحولات الشعر الجاهلي من ناحية الألفاظ في ضوء متطلبات القاعدة النحوية:

هناك عدة أبيات شعرية تحوّلت في اللفظ من لدن النحاة لكي تتوافق مع القواعد النحوية، وسنذكر بعض الشواهد التي استشهد بها النحاة مُحولين رواية لفظها في القضايا التالية:

1/ قضية اسم إنّ إنْ كان نكرة وخبرها نكرة:

هذه القاعدة النحوية جاءت مخالفة للقاعدة العامة التي تنصُّ على أن اسم إنَّ يشترط فيه أن يكون معرفة لا نكرة، لكن سيبويه استحسن أن يكون اسم إنَّ وخبرها نكرتين، ويعلل بأنه إذا اجتمع معرفة ونكرة فالوجه أن تكون المعرفة الاسم والنكرة الخبر، أما إذا كان اسم إنّ وخبرها نكرتين فهذا حسن، واستشهد على هذه القاعدة الجديدة ببيت من الشعر الجاهلي وهو لامرئ القيس قائلاً:

وإنّ شفاءً عَــبرةٌ مُــهراقةٌ   فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ من مُعَوَّلِ

والشاهد النحوي في البيت هو نصب (شفاء) على أنها اسم إنّ، مع أنها نكرة وحُسن ذلك – في نظر سيبويه - لأن الخبر نكرة مثلها[13] .

لكن عند تصفُحِنا لخزانة الأدب للبغدادي لأجل الوقوف على شاهد سيبويه، تفاجئنا برأي البغدادي وهو ينكر رواية سيبويه لبيت امرئ القيس، وينقدها[14]، بل يقول بأني لم أجد شارحاً من شُرّاح معلقة امرئ القيس يذكر الرواية باللفظ الذي سجله سيبويه، والرواية المشهورة في البيت هي

(شفائي)[15] بالإضافة إلى ياء المتكلم، وهذا هو المعروف، إلاّ أن الخطيب التبريزي قال:"روى سيبويه هذا البيت (وإن شفاءً عَبرةٌ) واحتجّ بها بأن النكرة يُخبر عنها بالنكرة، ويروى: وإنَّ شِفائي عبرةٌ لو سَفَحتُها"[16]

ويترتب حينئذٍ على الرواية المشهورة (إن شفائي) اسم إن معرفة لإضافته إلى ياء المتكلم، و(عبرة) خبر عنه، والنكرة تقع خبراً عن المعرفة، وهذه المسألة لم يختلف فيها أحد من النحاة، ولذلك كما يقول عبد العال سالم مكرم :"فإن الدعوة التي أقامها سيبويه للاحتجاج بها بهذا البيت دعوة باطلة لا تؤيدها رواية ولا يسندها قياس"[17]

2/ قضية الترخيم على لغة من ينتظر أو لا ينتظر :

استشهد كل من سيبويه والمبرد ببيت امرئ القيس، فقال سيبويه :

أحَارِ تَرى بَرْقاً أُرِيكَ وَمِيضَهُ   كَلَمْعِ اليدِينِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ[18]

والشاهد في هذا البيت هو ترخيم (حارث) على لغة من ينتظر، وهذا الشاهد نفسه استشهد به المبرد في المقتضب على لغة من لا ينتظر، حيث روى البيت بضم (أحارُ)[19].

فالملاحظ هنا أن سيبويه اختار لغة والمبرد اختار لغة، وأكبر الظن أن امرئ القيس التزم لغة واحدة - إن صحّت هذه الرواية – فغيّر سيبويه وِفق ما يريد وحوّل المبرد حسب ما تمليه قاعدة من لا ينتظر .

والجدير بالذكر هنا أن قضية ترخيم (حارث) لا تثير جدلاً، فهو اسم علم تتوفر فيه شروط الترخيم، فلا يفيدنا هذا البيت جديداً لكثرة الاستعمال في ترخيم (حارث) .

وفي خِضم هذا المضمار نستحضر كلام ابن الشجري الذي يقول :"ولم يأت ترخيم مذكر مُنَكّرٍ... إلاّ ترخيم (صاحب) لكثرة استعماله، وتشبيهه بالعلم من حيث وهّنه النداء بالبناء فأجازوا فيه (يا صاحِ) ولا يجوز (يا صاحُ) لأن من يضم المنادى يجعله بعد الحذف كاسم قائم بنفسه لا دلالة فيه على المحذوف، فلم تحتمل النكرة أن يفعل بها هذا،قال امرؤ القيس :

أصاحِ ترى برقا أُرِيكَ وَميضَهُ   كَلَمْعِ اليدينِ في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ"[20]

واللاّفت للانتباه هنا أن رواية (أصاحِ) هي الرواية الثالثة لبيت امرئ القيس الذي رواه سيبويه بـ (أحارِ) بالجر، ورواه المبرد بـ (أحارُ) بالضم، فيا ترى أين هي الرواية الصحيحة من الثلاث ؟

من خلال بحثي في المراجع التي تيسرت لي لم أعثر ألبته على روايتي سيبويه والمبرد، ووجدت كل الروايات تنصّ على (أصاحِ)[21] .

ولا ريب بعد هذا في أن رواية (أصاحِ) هي التي نحتّج بها في مجال النحو، لأنها موّثقة، أما روايتي (أحارِ بالجر) و(أحارُ بالضم) هما تحوّل وتغيير في لفظ الرواية من أجل قاعدة الترخيم على لغة من ينتظر أو لا ينتظر .

3/ قضية رفع الفعل بعد حذف ناصبه :

احتجّ سيبويه ببيت طرفة بن العبد :

ألاَ أيُّهذا الزّاجِري أحْضُرُ الوغَى   وأن أشهدَ اللذاتِ هل أنت مُخلّدِي[22]

وقال الأعلم :"الشاهد فيه رفع (أحضرُ) بحذف الناصب وتعريه منه، والمعنى (لأن أحضرَ الوغى)، وقد يجوز النصب بإضمار (أن) ضرورة وهو مذهب الكوفيين"[23]

لكن هذا الشاهد اختلف الرواة وجامعوا الشعر في رواية لفظه بـ (أحضرُ) فهناك رواية أخرى للبيت هي (أشهد) بدل الفعل (أحضر)، فابن الأنباري مثلاً في شرحه للقصائد السبع الطوال رواه بقوله: ألا أيهذا اللاّئمي أشهدُ الوغى[24]، ورواه أبوزيد في الجمهرة :ألا أيهذا اللاّئمي أحضرُ الوغى[25]، ونجد التوزي يرويه بإثبات أداه النصب (أن) بقوله: ألا أيهذا اللاّجي أن أحْضُرَ الوغى[26] .

وكما لا يخفَ على ذي بالٍ بأن الشاهد رُوي برواية واحدة، إمّا رفع الفعل وإمّا نصبه ؛لأن طرفة لم يلتزم إلاّ تعبيراً واحداً، وهو النصب في (أحـضـر) كما جاء في ديوان طرفة :

ألاَ أيُّهذا اللائمِي أحضُرَ الوغى   وأنْ أشْهَدَ اللَّذاتِ هل أنت مُخلّدِي[27]

فما السبب في اختلاف وتحوّل لفظ الرواية الأصلية في الشاهد ؟

إن أكبر الظن أن البيت – كما قلنا آنفاً – رُوي بلفظة واحدة، فجاء النحويون فبدّلوا الحركة واللّفظة ليقوم هذا التّحوّل والتبديل على أساس ما وضعوا من قواعد وما أسّسُوا من أصول، وفي هذا الشأن يقول عبد العال سالم مكرم:" ولست أدري أهذا التحريف عن عمد وقصد لدعم الفائدة أو جاء نتيجة جهل بلفظ الرواية ونقلها من مصدرها دون تمحيص"[28].

ـ تحولات الشعر الجاهلي من حيث المعنى في ضوء متطلبات القاعدة النحوية :

من الشواهد التي تحوّل معناها من لدن النحاة قول امرئ القيس :

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرَى ومَنزِلِ   يِسَقْطِ اللِّوى بينَ الدّخُولِ فَحَوْمَلِ[29]

حيث استشهد سيبويه بهذا البيت في باب وجوه القوافي في الإنشاد، ومدّ صوت في (ومنزلي)[30]، وهذا الاستشهاد نفسه بمد الصوت ذكره كل من ابن جني في منصفه[31] ومحتسبه[32]،وابن الشجري في أماليه[33]، والرضى في شرحه للشافية[34]، في حين نصّ ابن هشام على أن الفاء في (فحومل) قد تكون بمعنى الوارو، فقال :"وتارة بمعنى الواو ... وزعم الأصمعي أن الصواب روايته بالواو، لأنه لا يجوز :جلست بين زيدٍ فعمرو، وأجيب بأن التقدير بين مواضع الدخول فمواضع حومل، كما يجوز جلست بين العلماء فالزهاد"[35].

فالملاحظ من كلام ابن هشام أن الفاء قد تأتي بمعنى الواو، والأصمعي يشك في رواية الفاء ويرى بأن الصواب روايته بالواو .

لكن القارئ في ديوان امرئ القيس يجده يثبت الفاء[36]، والإثبات نفسه في جميع المصادر كجمهرة أبي زيد، والسبع الطوال، وشرح المعلقات ...، غير أن الأصمعي اعتمد رواية الواو لأن معنى الفاء في هذا الشاهد لا يتناسب مع معنى الواو التي تعطف ما بعدها على ما دخلت عليه (بين)، وبناء على هذه القاعدة النحوية تحوّلت رواية الفاء اعتمادا على المعنى لا على ما سُمع من رواية هذا الشاهد .

قال العسكري:" فسألت ابن دريد عن الرواية فحكى ما قاله الأصمعي، ولم يرد عليه، فسأل أبا بكر محمد بن علي بن إسماعيل، فقلت :قال الأصمعي :لا يجوز أن تقول رأيته بين زيد فعمرو، وكان ينكر (بين الدخول فحومل)، فأمْلَى عَلَيَّ الجواب فقال: إن لكل حرف من حروف العطف معنىً، فالواو تجمع بين الشيئين نحو :قام زيد وعمرو، فجائز أن يكونا كلاهما قاما في حالة واحدة، وأن يكون قام الأول بعد الثاني، وبالعكس، والفاء إنما هي دالة على أن الثاني بعد الأول ولا مهلة بينهما"[37].

وفي الختام يمكن القول إن هذه الرواية كانت محل خلاف بين النحويين واللغويين فحوّلوا رواية الفاء إلى الواو استناداً إلى المعنى، في حين أن الرواية المعروفة والمشهورة هي (فحومل) بالفاء .

ـ تحولات الشعر الجاهلي بسبب التقدير في ضوء متطلبات القاعدة النحوية:

قضية حذف المبتدأ بعد لكن في الضرورة :هذه قاعدة وضعها النحاة واستشهد لها سيبويه ببيت الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد :

وَلَسْتُ بِـحلاّلِ التِّلاعِ مخافةً   ولَكِنْ متى يَسْتَرْفِدُ القَومُ أرْفِدِ[38]

ويقول سيبويه: " كأنه قال (أنا)، ولا يجوز في متى أن يكون الفعل وصلاً لها كما جاز في (مَنْ)"[39].

ومحل الشاهد في البيت هو حذف المبتدأ بعد لكن وتقديره (أنا) على مذهب سيبويه والبصريين، ويوضح ابن هشام السرّ في حذف المبتدأ (أنا) بعد لكن فيقول :"ووجّهوه بأن (لكن) تشبه الفعل[40]، فلا تدخل عليه، وبيان كونها داخلة عليه أن (متى) منصوبة، فالفعل مقدّم في الرتبة عليه"[41].

قال البغدادي :"ولم يُصب الأعلم في قوله :الشاهد في هذا البيت حذف المبتدأ بعد لكن ضرورة، والمجازاة بعدها، والتقدير: ولكن أنا متى يسترفد القوم أرفد"[42] .

هذا وينقد البغدادي ابن هشام بأنه نقل خلاف ابن علي الفارسي بقوله:"وهذا كما ترى مخالف لكلام ابن علي من وجوه ولا أدري من أين نقله"[43].

وهكذا أثار شاهد طرفة الجدل بين النحويين في هذه القضية، حيث اختلفوا فيه فحوّلوا الرواية بالتقدير، بل وصل الأمر "إلى أن يتهم البغدادي ابن هشام بعدم الدّقة في النقل والتحريف في النصوص"[44].

خاتمة:

وفي الختام تبين لنا من خلال هذه الدراسة أن بعض النحاة تمادوا على رواية بعض أبيات الشعر الجاهلي وتحوّلت تلك الأبيات من أجل تقعيد القواعد النحوية في ضوئها، وفي الحقيقة هي قضية نسج خيوطها نحويون من وجهة نظرهم ومن خلال آرائهم، كما اهتزت تلك الشواهد الشعرية في ميزان النقد وباهتزازها يمكن أن تهتز تلك القواعد النحوية التي حُرِّرت في مجالها وبُنيت على أساسها.

الإحالات:

1 - البحث اللغوي عند العرب، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط1، 1988، ص42 .
2 - تاريخ النحو العربي في المشرق والمغرب، محمد المختار ولد أباه،دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2008، ص577 .
3 - القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية، عبد العال سالم مكرم، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت، ص من 329 إلى 337 .
4 - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، البغدادي، تح :عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت، ج1، ص06 .
5 - طبقات الشعراء، ابن سلام الجمحي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 2001، ص30
6 - نفسه، ص 31 .
7 - ويروى أيضاً مُجرَّف، ينظر المرجع نفسه، ص33، والمدارس النحوية، شوقي ضيف، دار المعارف، ط7، دت، ص 23 .
8 - طبقات الشعراء، ض31 .
9 - كان ابن أبي إسحاق مولى آل الحضرمي وكانوا بدورهم –آل الحضرمي- موالي لبني عبد شمس القرشيين، المدارس النحوية، ص 24 .
10 - نفسه، ص 24 .
11 - طبقات الشعراء، ص31 .
12 - ديوان النابغة الذبياني، اعتنى به حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005،ص 76 .
13 - الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، دت، ج1، ص 284.
14 - يُنظر هذا النقد في خزانة الأدب، ج 9، ص277 .
15- ديوان امرئ القيس، اعتنى به وشرحه محمد المصطاوي،دار المعرفة، بيروت، ط2،2004، ص، 24 .
16 - نفسه، ج9، ص277
17 - شواهد سيبويه من المعلقات في ميزان النقد، عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1987،ص73 .
18 - كتاب سيبويه، ج1، ص 335 .
19- المقتضب، المبرد،تح:عبد الخالق عضيمة، طبع المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، دط، دت،ج4، ص234 .
20 -يُنظر: ديوان امرؤ القيس، ص 16، وأمالي ابن الشجري، تح :محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1992،ج2، ص315 .
21- يُنظر: خزانة الأدب، ج9، ص425، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، أبوبكر محمد بن القاسم الأنباري، تح :عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1993، ص 99

.، ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبي الفضل، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص59، جمهرة أشعار العرب، القرشي، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، ط1، دت، ص 103
22- كتاب سيبويه /ج1، ص335 .
23- خزانة الأدب، ج8، ص 507
24 - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص193 .
25 - جمهرة أشعار العرب، ص 155 .
26 - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص 193 .
27 - ديوان طرفة بن العبد، اعتنى به حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2003، ص 33.
28 - شواهد سيبويه من المعلقات في ميزان النقد، ص 90 .
29- ديوان امرؤ القيس،ص14 .
30 - كتاب سيبويه، ج2، ص298
31 - المنصف، ابن جني، تح :إبراهيم مصطفى، وعبد الله أمين، إدارة إحياء التراث القديم، ط1، 1954، ج1، ص224.
32 - المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني، تح :علي النجدي، وعبد الفتاح شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ،دط، 1994، ج2، ص49
33 - أمالي ابن الشجري، ج2، ص 241.
34 - شرح شافية ابن الحاجب، رضى الدين الاستراباذي، تح :محي الدين عبد الحميد، ومحمد الزفزاف، ومحمد نور الحسن، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1982، ج2، ص316
35 - مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام، تح :مازن المبارك،دار الفكر، بيروت، دط، دت، ج1،ص174 .
36 - ينظر ديوان امرئ القيس، ص14 .
37 - خزانة الأدب، ج11، ص 06
38 - ديوان طرفة بن العبد، ص32 .
39 - كتاب سيبويه، ج1،ص442
40 - لأن فيها معنى الاستدراك .
41 - مغني اللبيب، ج2،ص67
42 - خزانة الأدب، ج9، ص66.
43 - نفسه، ج9، ص68 .
44 - شواهد سيبويه من المعلقات في ميزان النقد، ص 96 .